



L'évidence de l'irrationnel

Mémoire de fin d'études de
Marion Excoffon

Sous la direction de
Cédric d'Asnières de Veigy

Ensci-Les Ateliers
Mai 2010

Rencontre



Madagascar, novembre 2006. Je
flâne sur le marché aux livres
d'Antananarivo. Ici, la plupart
des livres viennent de France et
nombre d'écrivains se serrent,
alignés sur les étalages. Parmi les vieilles couvertures,
l'une affiche le nom d'un auteur que je n'ai encore
jamais lu, Boris Vian. Étrange titre que *L'Écume des
jours*... Je m'arrête un instant, feuilletant quelques pages
au hasard...

« Son peigne d'ambre divisa la masse soyeuse en
longs filets orange pareils aux sillons que le gai
laboureur trace à l'aide d'une fourchette dans de la
confiture d'abricots. Colin reposa le peigne et, s'ar-
mant du coupe-ongles, tailla en biseau les coins de
ses paupières mates, pour donner du mystère à son
regard. » ¹

« Le soleil déployait lentement ses rayons et les hasar-
dait, avec précaution, dans des endroits qu'il ne pou-
vait atteindre directement, les recourbant à angles

1. Boris Vian, *L'Écume des jours*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur,
coll. « 10/18 », 1963, page 9

arrondis et onctueux, mais se heurtait à des choses très noires et les retirait très vite, d'un mouvement nerveux et précis de poulpe doré. » ²

« Colin descendit du métro, puis remonta les escaliers. Il émergea dans le mauvais sens, et contourna la station pour s'orienter. Il prit la direction du vent avec un mouchoir de soie jaune, et la couleur du mouchoir, emporté par le vent se déposa sur un grand bâtiment de forme irrégulière, qui prit ainsi l'allure de la patinoire Molitor. » ³

Ces bribes de scènes qui s'échappent chatouillent ma curiosité, alors, comme tout bon *malagasy* ⁴, je négocie le roman qui vient de me tomber entre les mains.

En plongeant derrière la couverture usée, je n'imaginai pas ce qui m'attendait... Dès les premières pages, l'écriture singulière de Boris Vian ne cesse de déplacer mon imagination. Il joue avec les mots, les tord, les presse, les colle, les déplace... Sous sa plume se dessinent des univers merveilleux, et d'étranges personnages. Il y a dans ce livre, quelque chose que je cherche, mais sans savoir de quoi il s'agit vraiment.

Le livre terminé, je parcours les étalages pour satisfaire ma gourmandise. Les marchands *malagasy*, tout aussi pressés de vendre que moi de dénicher, passent en revue l'intégralité de leurs rayons pour m'approvisionner. *J'irai cracher sur vos tombes*, *L'Arrache cœur*, *On tuera tous les affreux*,... Autant de lectures toutes aussi fascinantes ont suivi.

2. *Ibid*, page 101

3. Boris Vian, *L'Écume des jours*, *op.cit.*, page 18

4. Traduction de « malgache » en langue malgache.

Paris, Mars 2007. Je suis de retour aux Ateliers de la rue Saint Sabin, et reprends le cours de mes études. Mais sur mon bureau, *L'Écume des jours* s'est ajouté au décor de mes réflexions. Je veux saisir comment ce roman pourrait être une clef pour mon travail, car je désirerais apporter par le design ce que Vian m'apporte par ses écrits.

Dans son roman, l'auteur sollicite notre imagination et crée un univers singulier autour du lecteur. M'inspirant de cette idée, j'entame mes recherches en explorant la possibilité de déployer un imaginaire défini, au travers de l'objet. Et par différents projets, je constate à quel point l'imaginaire participe de la relation à ce qui nous entoure.

Paris, Mai 2009. L'écriture d'un mémoire de fin d'étude se profile et m'apparaît comme une opportunité pour approfondir mon exploration.

Je fredonne toujours des extraits de *L'Écume des jours* avec l'intuition têtue que c'est par eux que je pourrai découvrir ce que je recherche. Comme ce passage où Colin, le personnage principal, invite son ami Chick à déjeuner et que Nicolas, le cuisinier, leur sert un plat inattendu...

« - Ce pâté d'anguilles est remarquable, dit Chick. Qui t'a donné l'idée de le faire ?

- Nicolas en a eu l'idée, dit Colin. Il y a une anguille - il y avait plutôt - qui venait tous les jours dans son lavabo par la conduite d'eau froide.

- C'est curieux, dit Chick. Pourquoi ça ?

- Elle passait la tête et vidait le tube de pâte dentifrice en appuyant dessus avec ses dents. Nicolas ne se sert que de pâte américaine à l'ananas et ça a dû la tenter.

- Comment l'a-t-il prise ? demanda Chick.

- Il a mis un ananas entier à la place du tube. Quand

elle avalait la pâte, elle pouvait déglutir et rentrer sa tête ensuite. Mais avec l'ananas, ça n'a pas marché, et plus elle tirait, plus ses dents rentraient dans l'ananas. [...] Nicolas est entré à ce moment-là et lui a sectionné la tête avec une lame de rasoir. Ensuite, il a ouvert le robinet et tout le reste est venu. »⁵

L'univers de *L'Écume des jours* s'ancre pour une grande partie dans un monde similaire au nôtre sans pour autant que cette scène empreinte de merveilleux étonne les personnages du livre. Mais pour le lecteur qui se projette dans l'univers de ce roman, elle marque une rupture comme j'en ai rarement ressenti lors de mes lectures passées. Je ne veux pas la laisser me glisser des mains mais la creuser davantage pour en observer la singularité.

Une anguille qui sort d'un robinet pour manger de la pâte dentifrice à l'ananas, ça ne s'est jamais vu. Cette scène est-elle pour autant *absurde*? L'absurde du latin *absurdus* signifie *dissonant* soit ce qui sonne faux, ce qui n'est pas dans le ton. Au sens figuré, il qualifie ce qui sort de la logique. C'est le cas de cette scène du fait de son improbabilité. Mais notons que ce terme d'*absurde* est généralement utilisé dans un contexte particulier, pour qualifier le recours au non-sens afin de dénoncer un ordre établi. Il fut par exemple, l'un des fers de lance du mouvement Dada qui voulut remettre en cause, après la première guerre mondiale, les conventions et contraintes idéologiques, artistiques et politiques de l'époque. Il est également utilisé dans le théâtre de l'absurde, par exemple dans *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, pour montrer une existence dénuée de signification, et pour mettre en scène la déraison du monde. Même si la scène de Vian sort de la logique, il n'y a rien de tout cela dans l'image d'une anguille qui surgit d'un robinet.

5. Boris Vian, *L'Écume des jours*, *op.cit.*, page 16

Avec Vian, nous ne sommes donc pas dans l'absurde au sens usuel du terme.

Cherchons une autre clef pour nous éclairer. Lautréamont dans *Les chants de Maldoror* se rapproche de notre extrait lorsqu'il écrit : « Beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! »⁶ L'anguille, le robinet et la pâte à dentifrice semblent en effet s'être rencontrés fortuitement, comme s'ils étaient l'objet d'un simple « collage ». Cette phrase de Lautréamont préfigure avant tout le programme que se reconnaîtra le mouvement surréaliste. Et, selon la définition qu'en donne d'André Breton dans son premier manifeste, le surréalisme est la « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ».⁷ Or, dans la scène extraite du roman de Boris Vian, malgré l'extravagance apparente, un lien logique articule cette rencontre. L'eau qui coule du robinet est aussi le lieu de vie de l'anguille qui par sa silhouette et par sa taille semble en faire le poisson idéal pour se glisser dans un tuyau. Un éléphant serait moins plausible. Et si l'on se renseigne sur les habitudes de l'anguille, on apprend qu'elle traverse l'Atlantique pour aller se reproduire dans la mer des Sargasses proche de la Californie, pays d'origine de l'ananas... Cette information devait probablement être en la possession de Boris Vian qui nous montre une anguille friande de « pâte américaine à l'ananas ». Ces associations d'idées sont l'indice d'une logique sous-jacente dans les écrits de Vian. Si c'est un collage, il est contrôlé. Il ne s'agit donc pas de surréalisme, d'autant que Vian ne se revendiquait pas de cette mouvance, animé sans doute par d'autres préoccupations qu'il me reste à découvrir.

6. Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, Chant VI, § 1

7. André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, 2001, page 36

Dans ce cas, ne s'agit-il pas simplement de *fantaisie*? La fantaisie caractérise une rupture avec la norme. Dans *L'Écume des jours*, l'inattendu s'ancre dans un quotidien dont le prosaïsme contraste avec les images dont Vian le peuple. En ce sens, on peut effectivement y voir de la fantaisie. Mais une nuance est à prendre en compte. Ce qui entre en jeu chez Vian n'est pas de l'ordre du simple décalage culturel, ni de l'effet, mais relève d'un bouleversement de la logique, des habitudes, du raisonnement, des propriétés du monde physique.

Le terme *irrationnel* semble peut-être plus juste. Il est le strict antonyme de *rationnel* qui « signifie généralement « qui relève de la raison » (1691), par opposition à ce qui relève de l'expérience. »⁸ Il s'est répandu dans l'usage courant dans le sens de « conforme à la logique, au bon sens » (1836). »⁹ Donc, quelque chose d'irrationnel c'est quelque chose qui n'est pas conforme à la logique, au bon sens, c'est « ce qui est inaccessible ou même contraire à la raison. (1845). »¹⁰

L'anguille est un poisson se nourrissant de vers, de crustacés, d'insectes... Cette nourriture étant à sa disposition dans son lieu de vie, il ne lui est en rien nécessaire de franchir l'ensemble du système des canalisations et de filtration de l'eau qui aboutit dans nos salles de bain. Malgré la logique de pensée sous-jacente qui pourrait rendre plausible notre scène; jamais il n'eût été possible de voir sortir d'un robinet une anguille friande de dentifrice à l'ananas. Nous sortons du domaine de la raison, nous sommes assurément dans l'irrationnel.

8. Alain Rey (Dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, volume F-Pr, page 3098

9. *Ibid*

10. Josette Rey-Debove et Alain Rey (Dir.), *Le petit Robert*, Le Robert, Paris, 2000, page 1357

Or, influencée par Vian, ne voudrais-je pas précisément faire sortir moi aussi une anguille d'un robinet en dehors même des mots? La magie n'apporte-t-elle pas une réponse pour produire de l'irrationnel?

La magie se définit comme l'« Art de produire, par des procédés occultes, des phénomènes inexplicables. »¹¹ L'*inexplicable* est ce qui est occulté à la raison alors que l'irrationnel n'est pas même atteignable par l'entendement puisque « en dehors du domaine de la raison ou qui s'y oppose. »¹² Certes, des procédés occultes tels qu'un mécanisme d'escamotage ou une illusion, pourraient rendre possible l'apparition d'une anguille via un robinet. Cette scène n'apparaîtrait donc plus comme un phénomène irrationnel mais comme une effectivité inexplicable par le public à qui le magicien occulte le mécanisme du tour. Ainsi la magie permettrait peut-être de matérialiser des passages apparemment irrationnels de l'œuvre de Vian.

Seulement, à bien observer, la posture du spectateur face à l'inexplicable du tour de magie, diffère de celle du lecteur face à l'irrationnel d'un livre. Du fait de la présence d'un trucage, une dimension que l'on trouve dans le livre disparaît. La conscience de l'artifice demeure entre l'acte magique et la lecture du tour. Dans le livre au contraire nul trucage, mais une imagination libre de toutes contraintes. « L'histoire est entièrement vraie puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre »¹³ écrit même Vian dans une note au début de *L'Écume des jours*. L'apparition de l'anguille n'appartient pas à la magie du magicien.

L'escamotage qui permettrait de faire sortir l'anguille d'un robinet est en quelque sorte présent dans notre extrait, mais il ne relève pas un artifice techni-

11. *Ibid*, page 1485

12. www.Larousse.fr

13. Boris Vian, *L'Écume des jours*, *op.cit.*, page 7

que. Derrière chaque robinet se dissimule l'étrange univers des canalisations d'eau escamotées, dissimulées, enfouies sous terre selon un réseau dont l'itinéraire et la logique échappent sans doute à la plupart d'entre nous. Bien qu'étant la commodité, la modernité du foyer, elles restent aussi parfois le sujet de certaines craintes ou de certaines rêveries. Que peut-il bien surgir du robinet? Quels monstres habiteraient nos canalisations?

Cet inconnu, né de l'impossible lecture du réseau des canalisations, peut nourrir un imaginaire irrationnel. Boris Vian choisi de le cristalliser et de le figurer dans son roman *L'Écume des jours* en le rendant soudain plausible et naturel. Bien qu'irrationnelle, cette image de l'anguille sortant du robinet n'a d'autre but que de matérialiser cette évidente relation de l'homme à son réseau d'eau en la rendant encore plus effrayante pour les uns ou plus divertissante pour les autres. « Maintenant, je veille à toujours boucher ma baignoire, de peur de voir en sortir une anguille », m'expliquait un jour une amie après sa lecture de *L'Écume des jours*.

Ainsi, ce nouveau regard nous permet d'affirmer que l'anguille que l'on a voulu faire sortir par magie d'un robinet et que l'on aurait pu interpréter comme étant absurde, surréaliste, ou fantaisiste, n'est rien de tout ça. Cet extrait révèle un symptôme sous-jacent en lui donnant une forme inopinée, mais dont la plausibilité frappe notre esprit par-delà son caractère inattendu. Boris Vian matérialise l'évidence que revêt parfois l'irrationnel. N'est-ce pas là la question qui me traverse?

Comment matérialiser l'évidence
que revêt parfois l'irrationnel?

Comment le savoir tant que le chemin n'est pas fait? Cette question deviendra ma boussole pour poursuivre mon exploration. Mais avant de continuer, examinons la plus en détail.

Évidence :

n.f. est un emprunt savant (1314) au latin *envidentia*, dérivé de *evidens*, *-entis* « qui se voit de loin » et « évident », formé de *-e* (→ *ex-*) et de *videre* (→ voir). [...]

Évidence se dit de ce qui s'impose immédiatement à l'esprit. ¹⁴

videre se rattache à la racine indo-européenne **weid-* qui indique la vision en tant qu'elle sert à la connaissance et n'a que secondairement le sens concret de « percevoir par la vue ». ¹⁵

Caractère de ce qui est évident, immédiatement perçu comme vrai. ¹⁶

Matérialiser :

- Donner à quelque chose une forme matérielle, une réalité sensible : Matérialiser sa réussite en achetant une voiture de sport.

- Réaliser quelque chose, le rendre effectif : Matérialiser un projet.

- Signaler quelque chose par un signe visible, un marquage particulier : Matérialiser une voie par des lignes blanches. ¹⁷

14. Alain Rey (Dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., Volume A-E, page 1349

15. *Ibid*, Volume Pr-Z, page 4107 à 4108

16. www.Larousse.fr

17. *Ibid*

Le verbe correspondant à matériel, matérialiser, est relevé pour la première fois chez La Mettrie (1748, L'Homme-machine) dans le contexte de la philosophie matérialiste, au sens de « réduire au domaine de la matière ». Le sens courant (1754) est « représenter sous une forme concrète » (1823 à la forme pronominale).¹⁸

L'*irrationnel* tout comme l'*évidence*, nécessite la perception d'un homme que sa raison tente d'apprécier. Le verbe *matérialiser* tente de faire le lien entre ces deux mots qui, a priori, s'opposent. Il articule la phrase, exprime une transition, un trajet. Ainsi, au détour d'exemples, ce mémoire consistera à comprendre ce lien.

18. Alain Rey (Dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., Volume F-Pr, page 2162

Déambulation





amedi matin, 9 heures Encore un peu engourdie par le sommeil, j'atteins tant bien que mal la table de la cuisine et profite de quelques sursauts d'équilibre pour m'installer sur le tabouret. J'allume la radio, esquissant sur un air de Jazz quelques tours de cuillère maladroits pour mélanger au lait la poudre de chocolat. La délicieuse odeur de pain grillé me réveille en douceur, tandis que celui-ci s'échappe lentement du grille-pain, comme une feuille de papier sortirait d'une imprimante. Elle se mêle aux mots dorés et parfumés d'un message apparu sur le toast :

« Bonne journée mon amour »

Je me surprends alors à sourire devant ma tartine et devant cette journée qui commence si bien. Puis, je croque un coin du carré. Tout comme les messages reçus sur un téléphone, ces petits mots se saisissent dans l'instant. Un deuxième coin disparaît alors, un troisième, puis le dernier... Enfin, je porte à ma bouche le message délicieux. Je le sens tout chaud qui glisse doucement jusqu'à mon ventre. Le bonheur des mots m'envahit. Serait-ce cela se nourrir de paroles ?

À première vue, cela peut sembler un manque de subtilité que de figurer cette expression au pied de la lettre. Car toute la polysémie des mots, leur sens premier et leur sens figuré, disparaît dans le concret de la matière. Seulement, l'expression, contrairement au pain grillé, ne permet pas de sentir physiquement et métaphoriquement les mots entrer en nous pour nous nourrir. Donc d'une manière ou d'une autre, la métaphore est soudain bien là, jusque dans le corps. Ainsi, le fait de vivre physiquement l'expérience de se nourrir de paroles éclaire-t-il davantage notre relation à la parole que l'expression en mots « se nourrir de parole » qui en suggère simplement l'expérience ?

Déjà, d'autres mots dans mon assiette me sortent de mes considérations :

« Facture EDF
au 16 Juin 2009
116 € 47 cents »

Encore ! Ce message me rend furieuse. Étrangement, le goût de mon petit-déjeuner s'en trouve changé et son odeur est presque devenue écœurante. C'est comme si ma manière de ressentir les mots leur donnait une saveur différente à chaque fois, et je manque de m'étouffer à vouloir les faire disparaître dans la précipitation. Alors très vite, je cache sous le beurre l'objet de ma colère pour mieux l'avaler, et j'adoucis l'ensemble de confiture de fraises. Puis, je choisis la vengeance culinaire pour m'apaiser. Je déchire les mots à pleines dents, après les avoir noyés dans mon bol. Décidément, ces paroles-là, je ne vais pas les digérer de sitôt et je risque même de les ruminer toute la journée. On se nourrit de paroles, mais elles peuvent aussi être indigestes et tourmenter désagréablement l'esprit.

La radiodiffusion de mon émission préférée m'extirpe soudain de mes aigreurs.

- Monsieur Johnson, Monsieur Lakoff, avant de comprendre votre idée de la métaphore, pourriez-vous nous donner votre définition de ce terme? Monsieur Johnson?

- Je dirais simplement que l'essence d'une métaphore est qu'elle permet de comprendre quelque chose et d'en faire l'expérience en termes de quelque chose d'autre.

- Pourriez-vous éclairer nos auditeurs d'un exemple? Si je dis « Je me nourris de vos idées » est-ce une métaphore?

- Nous avons ici en réalité deux métaphores. Cette phrase suppose que les idées sont des objets qui nous viennent de l'extérieur. Elle suppose également que l'esprit est un contenant. Une relation de similitude est établie entre l'esprit et le corps. Ainsi, les idées sont des objets qui entrent dans l'esprit comme les morceaux de nourritures sont des objets qui entrent dans le corps. On peut même parler de concept métaphorique, car l'expression du rapport que l'on entretient avec les idées forme un système cohérent. Elles peuvent également être avalées, digérées, dévorées et nous nourrir. Ces concepts liés à la nourriture permettent de comprendre un processus psychologique que nous n'avons pas de moyen direct de conceptualiser.

- C'est donc un outil de compréhension?

- Exactement! C'est en conceptualisant de la sorte nos expériences que nous dégageons les aspects « importants » d'une expérience, ce qui nous permet de la catégoriser, de la comprendre et de la remémorer.

- Donc la métaphore ne serait pas un phénomène purement linguistique? Monsieur Johnson?

- Considérer la métaphore comme un phénomène purement linguistique, capable au mieux de décrire la réalité, est cohérent avec l'idée selon laquelle le réel est extérieur et complètement indépendant dans la manière dont les êtres humains conçoivent le monde – comme si l'étude de la réalité était seulement l'étude du monde physique. Une telle vision de la réalité oublie les aspects humains de la réalité, en particulier les perceptions, les conceptualisations, les motivations et les actions réelles qui constituent l'essentiel de notre expérience.

- Ainsi, la métaphore dévoile une réalité au travers de l'expérience humaine? Monsieur Lakoff?

- C'est cela. Elle décrit une réalité et nous développons l'idée qu'elle va même jusqu'à avoir une prise sur la réalité. Les métaphores structurent nos manières de percevoir, de penser et de faire et cette structure est reflétée par notre langage littéral. Aussi, Les concepts métaphoriques sont des façons de structurer partiellement une expérience dans les termes d'une autre. Le fait de posséder une structure donne une cohérence à une expérience ou à une série d'expériences.

- Quel exemple pourriez-vous citer pour nos auditeurs?

- Prenons pour exemple « LA DISCUSSION RATIONNELLE, C'EST LA GUERRE. » Cette métaphore nous permet de conceptualiser une discussion rationnelle à l'aide de quelque chose que nous comprenons plus aisément, à savoir un conflit physique. Un des avantages qu'il y a à être un animal rationnel est qu'on peut obtenir ce qu'on veut sans courir le risque d'un conflit physique réel. C'est à cette fin que nous

autres hommes avons inventé l'institution sociale de la controverse. Nous discutons sans cesse pour obtenir ce que nous voulons, et parfois seulement, ces discussions « dégénèrent » en violences physiques. Ces batailles verbales, nous les vivons un peu sur le même mode que les batailles physiques. Par exemple :

- ... parce que je suis plus fort que toi (intimidation).
- ... parce que tu es stupide (insulte)
- ... parce qu'habituellement tu agis mal (dépréciation)
- ... parce que j'en ai autant le droit que toi (défi à l'autorité)
- ... parce que je t'aime (diversion)
- ... parce que si tu fais... je ferais... (marchandage)
- ... parce que tu ferais tellement mieux que moi (flatterie)

Les tactiques d'intimidation, de menace, de recours à l'argument d'autorité, etc., bien que dissimulées sous des formulations plus raffinées sont aussi présentes dans la discussion rationnelle que dans la discussion quotidienne que dans la guerre. Cette métaphore ne se contente pas de trouver un fondement dans notre expérience physique et culturelle : elle influence aussi nos expériences et nos actes.

- Vous expliquez que la métaphore trouve un fondement dans notre expérience... Monsieur Johnson, pourriez-vous nous décrire davantage ce point ?

- Par la métaphore, les expériences sont conceptualisées et définies dans les termes d'autres domaines fondamentaux d'expériences. Ces formes d'expériences sont le produit de nos corps (appareil perceptuel et moteur, capacités mentales, structures affectives, etc.) ; de nos interactions avec notre environnement physique (se mouvoir, manipuler des objets, manger, etc.) ; de nos interactions avec d'autres hommes à l'intérieur de notre culture (en termes d'institutions sociales, politiques, économiques et religieuses).

Leur structure nous permet d'avoir une prise sur les expériences qui sont elles-mêmes moins concrètes ou moins clairement définies.

- Permettez-moi d'insister sur la question de l'expérience de l'objet. Un objectiviste dirait que les objets ont les propriétés qu'ils ont indépendamment de celui qui en fait l'expérience; Mais nous défendons l'importance de ce que nous nommons les « propriétés interactionnelles ». Pour qui soutient ces thèses objectivistes, définir, c'est énumérer des propriétés inhérentes. Par exemple, l'amour, de ce point de vue, a des sens divers dont chacun peut être défini en termes de propriétés inhérentes telles que la tendresse, l'affection, le désir sexuel, etc. Nous affirmons contre ce point de vue, que nous ne comprenons que partiellement l'amour en termes de propriétés inhérentes. Notre compréhension globale de l'amour est métaphorique, et nous le comprenons principalement à l'aide de concepts qui caractérisent d'autres espèces naturelles d'expériences : les voyages, la folie, etc.¹⁹

- Donc, la définition du dictionnaire ne suffit pas à définir ce mot. Il manque la dimension qui appartient à notre expérience.

- Exactement !

- Il est 8 h 30 sur France Culture. Bonne journée !

Déjà 8 h 30 ! Je dois filer à mon rendez-vous chez le médecin !

19. George Lakoff et Mark Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Les éditions de Minuit, Traduit de l'américain par Michel Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Leclerc, 1980, édité en français en 1985, extraits des pages 15, 158, 93, 155, 14, 55, 87, 70-77, 127, 164.

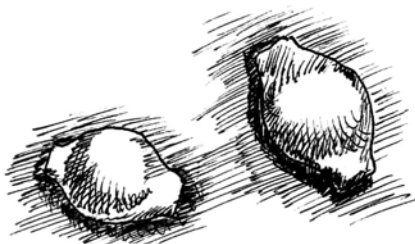
Finalement, dans une dernière bouchée, je comprends que la métaphore, dans ces mots grillés, éveille une structuration de perception des paroles différentes que dans l'expression « se nourrir de parole ». La sensation de la présence irrationnelle des mots dans le système digestif me permet de les percevoir autrement. La métaphore incarnée dans l'objet ne reste pas dans les mots, elle amène à ce concept une dimension physiologique. Le toaster nous permet de révéler physiquement en nous qu'il y a des mots que l'on a plaisir à déchiqueter, d'autres à déguster, et on découvre une expérience qui approfondit la pertinence de la métaphore.

E

lle est en moi, je la sens, mais je ne la vois pas. Le médecin lui sait, une armée de bactéries a envahi mon corps. Et le voici qui, après auscultation et diagnostic, brandit dans sa paume l'objet de ma guérison. Une sorte d'oignon. Il m'indique qu'il s'agit d'un antibiotique. Certes, toute personne bien renseignée sait que l'oignon est une plante qui possède des propriétés antibiotiques. Mais pour autant, ce médicament n'a que la forme d'un oignon et ce n'est pas elle qui lui confère son principe actif ! Dans ma main, c'est donc un oignon, mais dans mon esprit, c'est autre chose.

Pour éliminer les maux, je suis les indications du médecin. Chaque jour, il me faut prélever la couche extérieure de l'oignon et l'avalier. Je découvre que l'analogie du médicament avec l'oignon va jusqu'à reproduire sa structure en strates. Cela bouleverse le protocole de la prise, au point d'en faire un rituel. Je n'ai plus une multitude de petits cachets dispersés dans une plaquette, mais mon traitement se concentre sur un seul remède évolutif. Ce soir, je fais disparaître une couche brune pour découvrir que demain sera rose. Je me sens déjà mieux.

Mardi, mercredi, ... Les couleurs rythment les jours. Jeudi, Vendredi, ... Posée en évidence sur ma table, pour ne pas la perdre de vue, la maladie semble diminuer à chaque couche.





C'est comme si elle avait pris forme à l'extérieur de mon corps. C'est une manière d'exorciser la maladie. Je peux saisir son évolution dans le temps et évaluer approximativement le jour de la guérison, en fonction de la taille du médicament. L'évolution formelle du remède finit par incarner à mes yeux l'évolution de la maladie. Une métaphore se superpose à une autre en fonction du regard que je porte aux choses et détermine une partie de leur identité. Entre le médicament et ce qu'il désigne, mon regard est dans une dynamique d'interprétation qui varie sans cesse selon le contexte, les formes, mes humeurs, mes connaissances.

Mais les interprétations ne sont pas pour autant toutes rationnelles. En effet, pourquoi comprendre dans l'évolution du médicament, l'évolution de la maladie? Comme l'écrivait Marcel Mauss, « l'association subjective des idées fait conclure à une association objective des faits, [...] les liaisons fortuites des pensées équivalent aux liaisons causales des choses. »²⁰ Ainsi, je dessine une corrélation entre les évolutions respectives du remède et de la maladie. En dévorant chaque jour une couche, j'ai l'impression d'agir physiquement sur la maladie. S'instaure alors un lien irrationnel de cause à effet, entre la disparition de la maladie et l'évolution visuelle du médicament. Mais, derrière cette lecture faussée, se cache une évidence perceptive. Généralement plus j'approche de la guérison et plus le nombre de prises diminue ce qui se traduit par une diminution de la taille du remède. Et finalement...

Dimanche soir, il ne reste que le cœur blanc de l'oignon, et disparaissent dans ma bouche les derniers symptômes de mon mal.

20. Marcel Mauss, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1983, page 57

Au travers d'une forme et de la mise en place d'un rite qui accompagne cette forme, l'irrationnel permet d'expliciter par une métaphore soudain rendue sensible, une information insaisissable. Il permet au malade de mieux se repérer entre sa médication et sa maladie.

Enfin guérie, je ne peux m'empêcher de penser à Chloé dans *L'Écume des jours* qui elle aussi était touchée par la maladie, mais plus gravement encore.

« - Ce nénuphar, dit Colin. Où a-t-elle pu attraper ça ?

- Elle a un nénuphar ? demanda Nicolas incrédule.

- Dans le poumon droit, dit Colin. Le professeur croyait au début que c'était seulement quelque chose d'animal. Mais c'est ça. On l'a vu sur l'écran. Il est déjà assez grand, mais, enfin, on doit pouvoir en venir à bout.

- Mais oui, dit Nicolas.

- Vous ne pouvez pas savoir ce que c'est, sanglota Chloé, ça fait tellement mal quand il bouge !!! »²¹

Vian propose une transposition poétique de la maladie. Certains diront que c'est l'incarnation de la tuberculose, mais la liberté de l'écriture semble offrir davantage qu'un symbole. Le nénuphar existe vraiment dans les poumons de Chloé car comme le précise Colin « On l'a vu à l'écran ».

21. Boris Vian, *L'Écume des jours*, *op. cit.*, page 110

C'est le contraire de l'antibiotique-oignon qui, lui, n'est qu'une incarnation métaphorique. Mais ce qui apparaît dans les deux cas, c'est ce besoin de matérialiser la maladie comme pour mieux comprendre la chose que l'on combat. Il est moins facile de combattre l'insaisissable, alors on tente de le saisir par des figures fussent-elles irrationnelles. Tout en se demandant qui de Chloé ou du nénuphar sera le plus fort, on comprendra la recommandation du médecin de ne pas boire pour éliminer la plante.



Je pense qu'il serait bon d'aller me renseigner auprès de belle-maman qui, de son statut de pharmacien, aura peut-être des considérations intéressantes sur ce qui relève de la perception de la maladie et des remèdes. Je lui donne rendez-vous autour d'un café dans les jours qui suivent ma guérison.

- Si le corps médical possède un savoir quant aux maladies et aux remèdes, la maladie reste toujours un peu mystérieuse pour le patient.

- Certes, mais tu sais, aujourd'hui encore, pour les médecins comme pour les chercheurs, il reste encore des mystères quant à certaines maladies et quant à l'efficacité de certains remèdes, même si les avancées de la médecine ont considérablement fait progresser les thérapies.

- Mais, comment faisait-on avant de disposer des moyens d'analyses que fournira plus tard la technique moderne? N'y avait-il que des méthodes empiriques?

- Par exemple, « la Renaissance, avec la mise à l'honneur de l'expérimentation et de l'observation directe, et avec

le développement des grands voyages vers les Indes et vers l'Amérique, va être à l'origine d'une nouvelle période de progrès dans la connaissance des plantes et de leurs vertus. Au début du xvi^e siècle, le médecin suisse Paracelse essaie de cerner l'« âme », la « quintessence » des végétaux, d'où s'irradient les vertus thérapeutiques. »²²

- Je ne comprends pas...

- « Il tente de rapprocher les vertus des plantes de leurs propriétés morphologiques, leur forme, leur couleur ».²³ C'est ce que l'on appelle la théorie des signatures. « Un végétal est supposé aider à guérir un mal car sa forme et son fonctionnement présentent certaines similitudes avec l'organe atteint ou des ressemblances avec certaines maladies. Ces correspondances reposent toujours sur des « signes » en relation avec l'anatomie ou la physiologie de l'homme. »²⁴ Paracelse affirmait « Tout ce que la nature crée, elle le forme à l'image de la vertu qu'elle entend y attacher. »²⁵

- On pourrait donc parler d'une « médecine par l'analogie. »²⁶ L'homme utilise l'analogie comme outil pour donner du sens à ce qu'il produit et cette théorie lui fournit une trame de lecture du monde même pour ce qu'il n'a pas produit. Mais, je ne vois absolument pas comment se justifie le lien entre la morphologie de la plante et son

22. François Mortier, « Une histoire naturelle », in *Secret et vertu des plantes médicinales*, Paris, Sélection Du Reader's Digest, deuxième édition, 1981, page 9

23. Michèle Aquaron, Conférence du 18 août 2005 à Barcelonnette, *Les Causeries en Montagne*. Propos recueillis sur le site <http://www.hominides.com/html/references/homme-plantes-medicinales.htm>

24. *Ibid*

25. *Ibid*

26. *Ibid*

efficacité, et de fait pourquoi l'on en vient à proposer une telle théorie. Elle sous-entend que la nature expose ses vertus pour que l'homme puisse les comprendre et donc que la nature est faite à l'usage de l'homme.

- Il faut remettre les choses dans leur contexte. À l'époque, la religion, la foi faisaient partie de la pensée. Cette théorie est « Elaborée à partir d'un mélange de traditions où tous les éléments de la Création divine sont en correspondance symbolique. »²⁷ Pour Paracelse, « la plante témoigne d'un message d'ordre divin, porté par la morphologie de la plante. »²⁸

- Y a-t-il eu des résultats intéressants ?

- Prenons l'exemple du gui. Au début du xx^e siècle, « le père de l'anthroposophie, Rudolph Steiner, fit le lien entre cette plante parasite qui vit aux dépens de son hôte jusqu'à le tuer, et les premières informations connues des mécanismes du cancer. S'inspirant de la théorie des signatures et de sa forme qui ressemble à une tumeur, Steiner tenta les premiers essais de thérapie avec des extraits de gui. »²⁹ « Un siècle plus tard, les recherches sur le gui continuent. Outre-Rhin, il est désormais couramment utilisé comme adjuvant au traitement contre le cancer. Sous le nom de *Viscum album*, le nom scientifique du gui. Ce concentré d'extraits fermentés de gui permet de ralentir la rechute cancéreuse après un traitement classique et prolonge sensiblement l'espérance de vie. »³⁰

- Étonnant !

27. *Ibid*

28. *Ibid*

29. Jean-François Astier et Isabelle Faget, « Le gui, pas seulement porte-bonheur », *in le magazine Santé* n° 97, décembre 2009, page 19

30. *Ibid*

- Nombre d'exemples semblent avoir fait leur preuve. Durant le moyen âge, « la science des plantes revenait aux femmes dans les milieux populaires. Elles se chargeaient de la cueillette et on s'adressait à elle en cas de maladie [...]. *Ces femmes étaient de fines observatrices.* »³¹ Elles utilisaient une plante du nom de pulmonaire pour guérir « les affections pulmonaires car, selon le principe des signatures, ses feuilles en portent l'empreinte. »³² « Cette propriété a, depuis, été confirmée scientifiquement. »³³

- Je reste tout de même un peu sceptique. C'est peut-être un hasard. Et puis, on pourrait interpréter de différentes manières la signature des végétaux. Peut-être à l'inverse a-t-on observé les effets sur telle ou telle maladie, puis vu un signe dans la plante.

- Aujourd'hui, cette théorie en rend sceptique plus d'un, puisqu'elle n'est pas scientifiquement démontrée.

- Avec notre pensée rationalisée, nous n'expliquons plus le monde de la même façon puisque nous avons changé de regard sur celui-ci.

- Et notre relation au monde est donc différente. On observe aussi ce type de comportement en ce qui concerne la perception de la maladie. Les Celtes, par exemple, considéraient que leur santé était le reflet de leur relation avec la nature.

- Finalement, l'homme est à la recherche de signes de la nature pour en faire des outils de compréhension. Nous cherchons à tisser des liens entre toutes les choses qui l'entourent pour en extraire une logique.

31. *Ibid*

32. *Ibid*

33. Pierrette Nardo, « La pulmonaire, le grand air des sous-bois », *in plantes et santé* n° 76, janvier 2008, page 32.

- Oui. Si l'on veut expliquer les relations entre choses, c'est pour mieux les habiter.

L'après-midi touche à sa fin. Je prends le métro pour rentrer chez moi. Sur la banquette se trouve un quotidien laissé par son dernier lecteur. Au hasard des pages, je découvre une interview d'un certain Krivitsky, professeur des universités et praticien hospitalier :

- On constate aujourd'hui que le placebo permettrait de guérir l'anxiété, le rhume des foins, les migraines et même l'hypertension artérielle. « Comment peut-il entraîner une amélioration [...] ?

- Revenons à l'origine de l'effet placebo. Ce mot signifie « je plairai » en latin. Une mention du terme qui apparaît dans le dictionnaire anglais Hooper en 1811, le définit comme « une médication destinée plus à plaire au patient qu'à être efficace ». Mais l'efficacité se dessine ensuite avec les recherches sur les effets de la suggestion.

Le médicament, même inactif, ou peu actif, (par exemple l'effet transitoire des « vitamines » chez des personnes qui n'en manquent absolument pas) peut être, s'il est prescrit dans une relation favorable, porteur d'une puissance réelle, permettant aux centres inconscients de la vie organique de modifier la perception (par exemple la perception douloureuse), mais aussi dans certains cas le fonctionnement somatique.

Je reprendrai volontiers à ce sujet la phrase de mon confrère Martin Winckler : « L'effet placebo découle de la confiance de l'utilisateur dans le médicament qu'il absorbe, mais ce n'est pas un effet magique : il déclenche à l'intérieur du cerveau la sécrétion de substances appelées « endorphines », qui soulagent

la douleur et d'autres symptômes. Autrement dit, l'effet placebo est la conséquence biochimique d'une suggestion symbolique. »³⁴

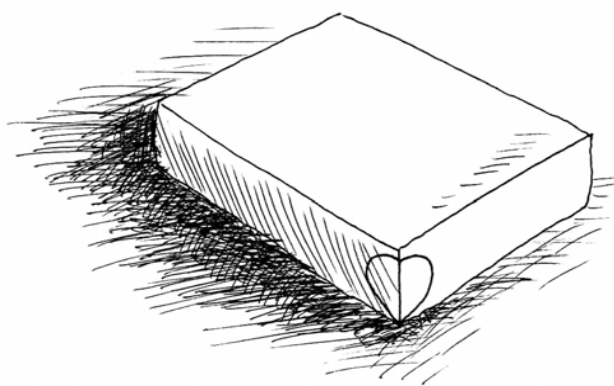
D'un petit retour en arrière, je réalise que la médication de mon docteur a eu elle aussi son effet placebo. Dans l'antibiotique-oignon, il y a bien sûr un résultat dû au principe actif. Mais l'effet placebo peut contribuer aussi à l'efficacité d'une prescription. Ainsi lorsque je dévore la représentation métaphorique de la maladie pour la faire diminuer puis disparaître, « l'effet de suggestion » peut contribuer à ma guérison. D'ailleurs, l'heure suivant la première prise, je me sentais déjà mieux...

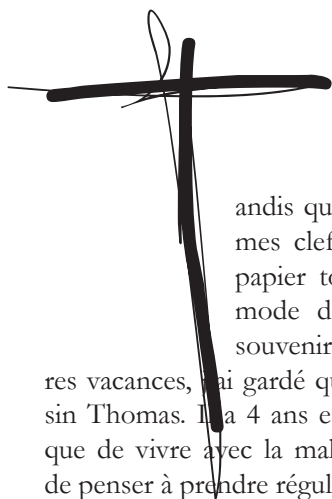
La couleur, la taille, la forme, le goût, le nom du médicament, la relation médecin-patient, le rituel de prise, sont autant de paramètres participant à l'effet placebo. Il s'agit en fait d'une mise en scène. Seulement, je ne peux moi-même en mesurer l'effet, qui, comme le définit le docteur Patrick Lemoine dans l'article suivant, est « l'écart positif observé entre le résultat thérapeutique observé et l'effet thérapeutique prévisible en fonction des données strictes de la pharmacologie. »³⁵

34. Interview du Professeur Krivitsky, par Claire Hédon, Radiofrance internationale, 17h25 le 9 octobre 2009, propos recueillis sur <http://prioritesante.blogs.rfi.fr/article/2009/10/09/placebo>

35. Docteur Patrick Lemoine, *Pharmacologie du placebo*, article du 2 décembre 1998, propos recueillis sur <http://www.med.univ-rennes1.fr/etud/pharmaco/placebo.htm>

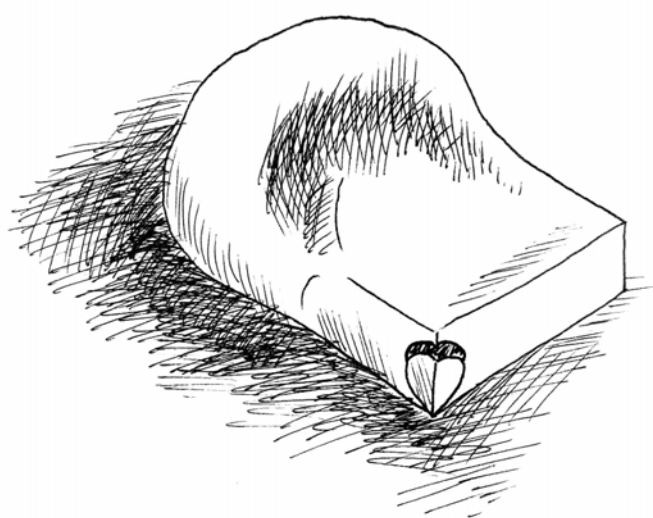
Ainsi, la matérialisation métaphorique de l'évolution de la maladie est une « suggestion symbolique » qui accompagne psychophysiologiquement la guérison. On comprend alors les enjeux des relations qui peuvent se tisser entre le corps et la perception de ce qui l'entoure, et comment on peut influencer sur les structures même de ces relations par une mise en scène adéquate.





andis que je parviens enfin à extirper mes clefs pour ouvrir ma porte, un papier tombe de mon sac. C'est un mode d'emploi. Avec lui, quelques souvenirs refont surface. Ces dernières vacances, j'ai gardé quelques jours mon petit cousin Thomas. Il a 4 ans et il est asthmatique. Pas plus que de vivre avec la maladie, il n'est facile à cet âge de penser à prendre régulièrement ses cachets. Ce n'est d'ailleurs pas nécessairement plus simple plus tard. Et, c'est encore plus difficile quand il s'agit d'un traitement de fond pour lequel le corps ne ressent pas le besoin de la prise. Et puisque Thomas n'avait plus sa maman pour lui rappeler de prendre ses médicaments durant ces quelques jours, il avait adopté un nouveau compagnon pour l'aider à ne pas oublier.

À ce nouveau compagnon, Thomas lui donna le nom de Tobby. Il dort sur sa table de chevet. Mon petit cousin le salue ainsi chaque jour, au réveil et au coucher. Tobby souffre de la même maladie que Thomas. Alors le matin, il se gonfle, se gonfle, se gonfle, et Thomas sait bien qu'au fur et à mesure Tobby commence à avoir des difficultés à respirer. Et, pour le libérer, il doit l'aider à ouvrir grand la bouche. Ainsi, Tobby peut enfin reprendre son souffle et se dégonfle. En échange de son aide, il lui délivre un cachet un peu magique



qu'il cachait dans sa bouche. Thomas sait qu'en l'avalant, il est protégé et qu'il aura beaucoup moins de risques d'avoir des difficultés à respirer lui-même. C'est ainsi que mon petit cousin prend son traitement chaque matin et chaque soir.

Puisque Thomas ne ressent pas le besoin de prendre ses médicaments, c'est en inversant les rôles et en explicitant matériellement un besoin, que Toby le lui fait sentir. Toby est donc dépendant de Thomas, mais c'est pour mieux que Thomas comprenne qu'il est dépendant de Toby. Thomas peut prendre conscience de son besoin au travers de l'objet.

Pour créer cette relation entre l'objet et la personne malade, une histoire se met en place autour de l'objet qui, par son fonctionnement, est porteur d'un scénario. Le regard que Thomas porte à l'objet, procède à une personnification dans la mesure où celui-ci se manifeste par des réactions anthropomorphiques. Thomas interprète les causes du comportement de son compagnon imaginaire en faisant un lien avec sa propre expérience. Il relie selon une causalité magique, mais effective, l'ouverture de la bouche de Toby et le soulagement de sa propre respiration. Mais, l'histoire qu'il invente n'est qu'une corrélation dessinée par son imagination. Cette boîte n'est en fait qu'une matière inerte, réglée par un minuteur pour se gonfler toutes les douze heures et pour se dégonfler à l'ouverture d'un tiroir, où tombe automatiquement un cachet. L'analogie anthropomorphique, qui fait que Thomas voit en lui un objet vivant, participe à définir une relation de sens à l'objet.

L'anthropomorphisme se définit comme une « tendance à décrire un phénomène en terme humain, à se représenter une réalité comme analogue à une réalité humaine. »³⁶ Faire respirer une boîte, c'est utiliser l'homme (ou l'animal) comme référent. Or le premier référent de l'homme, c'est lui-même.

« La pensée de l'enfant est dominée par son anthropomorphisme. La première liaison qu'il connaisse est celle de ses intentions à ses mouvements : il la reporte dans les choses qu'il peuple d'intentions analogues à celles de l'homme. Entre elles, de vagues liaisons qui se satisfont de la chaîne des « alors ». »³⁷ Le designer semble avoir choisi d'exploiter le schéma de causalité qui naît de cette expérience.

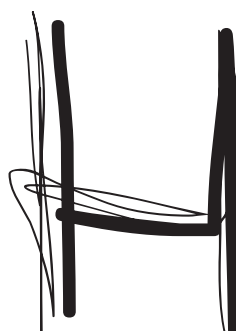
36. Josette Rey-Debove et Alain Rey (Dir.), *Le petit Robert*, op. cit., page 101

37. Emmanuel Mounier, *Traité du caractère*, Paris, Seuil, 1946, page 619

L'anthropomorphisme semble un réservoir de réponses qui permettent à l'homme de dessiner aisément des liaisons causales en utilisant son propre schéma comportemental pour appréhender l'objet.

Mon esprit retourne à ce que je tiens dans mes mains : le mode d'emploi que ma tante m'avait confié. Je le déplie. Rien de très intéressant sinon que le nom de cet objet est « Le troisième poumon ». Alors, même si Thomas le voit comme un être tout entier, il a donc été imaginé comme une partie du corps supplémentaire ou comme l'incarnation de l'un des poumons du malade. Dans le premier cas, en soulageant mon troisième poumon, j'imagine que je soulage aussi les poumons logés dans mon corps. Dans le cas de l'incarnation de l'un de mes poumons dans l'objet, c'est comme si j'avais un troisième œil pour voir réellement l'état de mes poumons. Ainsi, en soulageant l'incarnation, je soulage physiquement mes poumons.

Cet objet fonctionne à la manière de l'antibiotique-oignon puisqu'il joue avec les corrélations, et le designer ne guide pas strictement l'interprétation de son produit. L'utilisateur peut ainsi le vivre comme il l'entend et se l'approprier. Et en fin de compte, quelle que soit l'image projetée, quelle que soit l'interprétation, cet objet est toujours un indicateur, de ce que le corps ne permet pas toujours de saisir. Il explicite par une matérialisation (symbolique) un besoin insaisissable.



Un soir à la télévision, une jeune femme dans un dessous à paillettes vertes s'est allongée dans la boîte. La tête sortait à gauche, les pieds sortaient à droite. Et puis le magicien a fait tourner la boîte sur la scène, et d'un coup de lame, il l'a coupée en deux. C'est une lame rétractable, c'est certain. Mais ce n'est pas fini. Il envoie d'un côté de la scène les jambes, et le buste de l'autre. Elle n'avait pas vraiment l'air inquiète la femme en morceau. Mais comment fait-il ?

Bien décidée à percer ce mystère, je me rends cet après-midi en détective au musée de la magie. En chemin, je découvre un magasin animé de multiples automates. Je colle mon nez à la vitrine. Un homme en rouge me salue en soulevant son chapeau, tout en pédalant sur son monocycle. Le paysage de papier peint défile derrière lui. Comme il reste sur place, cette scène me rappelle les acteurs de cinéma qui bavardent et se regardent longuement, tout en conduisant leur voiture, sans jamais quitter la route ou croiser une autre auto. Si, comme pour un film, je focalise mon regard sur l'homme, si j'oublie le hors-champ qui est ma réalité, je change de référence, et l'homme au chapeau donnera l'illusion de se déplacer.

Je l'accompagne alors dans sa promenade lorsque mes yeux, hypnotisés par le mouvement de la roue, s'arrêtent sur le mécanisme. Derrière cette roue, il y a un axe discret qui l'entraîne. Les jambes du personnage s'agitent mais contrairement à ce que l'on voit dans la réalité, ce n'est pas ce mouvement qui entraîne la roue mais c'est bien le contraire. Tout comme le décor qui défile alors que le personnage fait du surplace, ce mouvement d'automate joue avec mes repères pour manipuler la compréhension de ce que je perçois. Un lien se tisse entre la perception et la connaissance. Le lien que fera mon cerveau entre des pieds pédalant et une roue qui tourne, sera forcément ce que la logique m'a appris ; à savoir, les pieds et les jambes sont utilisés pour entraîner une roue, ce qui offre à l'homme un moyen de locomotion. Pourtant, ce lien de cause à effet n'est pas juste, il en cache un second qui sert cette illusion.

De vitrine en vitrine, d'automate en automate, je découvre à quel point un simple mouvement rotatif peut entraîner toutes sortes de mouvements, du plus simple au plus complexe. Les tâches de couleurs, les formes tournent, sautent, zigzaguent, frétilent,... Et chaque personnage ou objet animé, dans ce qu'il représente, influence ma compréhension de l'animation par l'imaginaire qui me traverse.

Après avoir observé avec curiosité chaque mouvement de chaque automate, j'arrive devant la grande porte du musée. Je vais enfin découvrir le mystère de la femme coupée en deux. Mais à peine mon billet en main, un chapeau haut-de-forme apparaît sous mes yeux, me prend par le bras et m'entraîne dans une salle remplie d'enfants impatients. « Attention les enfants ! Attention mesdames et messieurs ! Le spectacle va commencer ! » hurle-t-il. Le rideau s'ouvre sur une petite scène. Un magicien fait son apparition dans son très sérieux costume noir.

Après quelques tours de cartes, il extirpe trois cordes de sa poche :

- Voici trois cordes de tailles différentes : une longue, une moyenne et une courte. Ce sont de simples cordes. Elles ne sont pas élastiques, elles ne sont pas truquées.

Il tend les cordes à l'audience suspicieuse, et une personne par sa confirmation met en confiance les autres spectateurs. Ce sont des cordes banales.

- Ces cordes vont se transformer pour devenir toutes de taille égale, explique le magicien. Puis, présentant les cordes à l'un des enfants près de la scène, il demande :

- Mais d'abord, j'ai besoin d'un souffle magique.

L'enfant souffle sur la main puis le magicien tire les cordes de l'autre main. Tout est allé très vite. Et maintenant, les yeux sont grand ouverts, les spectateurs n'en reviennent pas. Les trois cordes sont identiques. Le magicien les inspecte, prenant le public pour témoin, en les passant une à une dans l'autre main,

avant de décider de leur rendre leur aspect initial. D'un autre tour de main, revoici nos trois cordes : la longue, la moyenne et la courte.

En sortant de la salle de spectacle, l'univers magique disparaît. Je décide d'entrer dans les coulisses. Et là, je la découvre enfin ! La boîte ! N'importe quelle femme qui s'y allonge peut se faire couper en deux sans crainte, puisque le magicien pourra la « recoller » d'un geste. J'interpelle le haut-de-forme qui monte la garde.

- Dites-moi, comment peut-on couper une femme en deux puis la « recoller » ensuite ?

Un grand sourire se dessine sous le chapeau :

- Mademoiselle, c'est un secret. Aucun magicien ne vous le révélera. Il n'y a plus de magie sans secret.

Devant ce refus d'explications, j'entreprends l'inspection de la boîte à la recherche d'indices. Puisqu'elle est sous mes yeux, je devrais pouvoir comprendre. J'imagine un double-fond. Mais, pourquoi un double-fond ? Y cacherait-on une seconde femme. Par exemple, l'une pour le tronc et l'autre pour les jambes ?

Comme s'il lisait dans mes pensées, le sourire se résigne à me donner un indice :

- Auparavant, il fallait 3 femmes pour ce tour. Avec cette boîte, une seule suffit, et seulement une demi-heure est nécessaire pour lui apprendre le tour.

Mon hypothèse tombe à l'eau. Sans doute du fait de mon air torturé par l'interrogation et de mon entêtement à regarder la boîte sous toutes les coutures, le haut-de-forme me dévoile un dernier indice.

À mon grand étonnement, il ouvre l'une des moitiés de la boîte. Je me ravis du privilège. Seulement, rien. Ce n'est qu'une boîte tapissée d'un velours bleu nuit. Devant ma déception, le haut-de-forme me fait une proposition :

- Si vous le souhaitez, je peux vous révéler un secret de magicien. Voulez-vous comprendre le tour des cordes ?

Je décide que je commencerai mon apprentissage de magicienne par ce tour. Les deux gants blancs sous le haut-de-forme décomposent la routine.³⁸ Inévitablement, c'est la désillusion. Je mesure l'écart entre le vécu du magicien et celui du public lors d'un tour. Je suis derrière les mains du magicien qui habituellement cachent la magie. Je vois la duperie. Le haut-de-forme m'avait prévenu, il n'y a pas de magie sans secret. Curieusement, j'ai l'impression de découvrir que le magicien n'est pas au-dessus des lois de la physique. Sans doute la mystification s'est-elle jouée de moi. Derrière l'apparence irrationnelle, il y a bien une essence rationnelle. Le magicien devient pour moi un simple technicien et le tour de magie une énigme technique.

Finalement, après quelques minutes, je maîtrise le tour. Et comme j'ai rendez-vous chez une amie, je décide qu'elle sera la première à en profiter. Elle m'accueille avec de délicieuses crêpes. Je lui annonce mon tour. J'ai un peu le cœur qui bat. Être magicien, c'est tout de même donner un spectacle. Je sors mes cordes et m'exécute. Je les dispose, puis les manipule discrè-

38. « Ensemble de tous les faits et gestes qui composent un tour. C'est l'explication du *modus operandi* décrivant les phases et enchaînements de passes et d'actions nécessaires pour le réaliser. » Stefan Alzaris, *Illusionisme et magie*, France, Flammarion, 1999, page 108

tement derrière ma main pour en faire paraître trois de taille identique. Tout se passe à merveille. Charline frappe dans ses mains, mais je lis sur son sourire que si tout s'est bien déroulé sous mes yeux, ce n'est pas nécessairement le cas pour elle.

- J'ai compris ton jeu de cordes. Tu les as pliées et cachées derrière ta main.

- Comment as-tu pu comprendre ? Tu as vu quelque chose ?

- Non, je n'ai rien vu pourtant. Je pense qu'il manquait quelque chose. Peut-être le sentiment d'être devant un véritable magicien entouré de tout le mystère...

- Je pense que tu as en partie raison. Je comprends maintenant. Je n'ai pas su donner son importance au boniment, à la gestuelle, à la théâtralisation en somme. Un tour de magie, ce n'est pas que de la technique, c'est une alchimie entre la technique et la mise en scène. Le « travail sur les ressorts, les principes et les techniques de la mise en scène »³⁹ permet au public de se laisser aller à la magie, comme un romancier invite le lecteur dans son histoire.

- Oui, « le magicien favorise la disponibilité intérieure du spectateur et accroît sa capacité à accueillir et à accepter l'inattendu. »⁴⁰ Il doit savoir jouer sur la psychologie de son public pour établir une relation toute particulière avec lui. Il doit le séduire et mystifier son exécution, pour mieux le tromper...

39. Stefan Alzaris, *Illusionisme et magie*, op. cit., page 46

40. *Ibid*, page 57

J'ajoute :

- Comme pour des automates, la mise en scène qui enrobe la technique participe de la perception du public et déclenche un imaginaire. Le spectateur ne lit plus la technique.

On pourrait dire plus précisément qu'il « se produit à un moment une bifurcation, qui va d'un côté laisser le spectateur sur sa lancée, sur la logique initiée par la présentation du magicien et qui va, d'un autre côté mais invisible celui-là aux yeux du public, préparer l'effet final inattendu. Le spectateur prendra alors conscience de la rupture logique qu'au moment où il verra et vivra l'effet magique. [...] Un écart se produit entre l'effet attendu, pressenti ou conjecturé par le public, et l'effet final qui vient en dissonance de l'attente. » ⁴¹

41. *Ibid*, page 76

- Tiens si nous mettions un peu de musique ? propose Charline. D'autant que je voulais te montrer le nouveau système ⁴² qu'a bricolé Durrell.

- Ton homme ?

- Oui. Il ne devrait pas tarder d'ailleurs.

Je la suis jusqu'à son salon devant le système en question. Sur le mur se trouvent alignés plusieurs objets. Un lecteur CD, une brosse à vêtement, une barre graduée verticale, une paire d'yeux et un boîtier.

- Il faut absolument que tu découvres ce vieux album, m'annonce Charline en faisant glisser un écran devant le lecteur CD. Des informations apparaissent. Elle choisit un titre en pianotant sur l'écran tactile et la musique, diffusée par deux enceintes dans le mur, envahit la pièce de son ambiance.

- Tu vois, cet écran ouvre une nouvelle interface. Il permet de visualiser des commandes qui n'existent pas sur le lecteur de CD et de les contrôler.

- Avec cette disposition, c'est un peu comme si l'écran était une loupe ou un scanner médical me permettant d'accéder à davantage de détails. Et que se passe-t-il si je déplace l'écran devant les autres objets ?

- Essaie si tu veux.

42. Durrell Bishop, Installation réalisée lors d'une exposition pour la marque coréenne LG en 1992

Je fais alors à mon tour glisser l'écran et le place devant la barre graduée. La musique change, nous écoutons maintenant la radio et l'écran affiche avec nostalgie une radio *GoldStar* de 1950.

- Les inscriptions à la craie sur la barre graduée sont les chaînes présélectionnées. Si tu fais glisser la règle vers le haut ou vers le bas, tu changes de station. Tu peux les présélectionner sur l'écran.

- Encore une fois, l'écran devient comme une tête de lecture qui ouvre à différentes fonctions. Mais, je trouve que tout ça est un peu compliqué quand tu sais que des objets peuvent intégrer directement l'ensemble de ces fonctions.

Sur cette remarque, je continue ma découverte en déplaçant l'écran devant la brosse à vêtement. Un Orang-outang se gratte le front. C'est un documentaire télévisé.

- Je crois que Durrell a pris ce qui lui tombait sous la main pour signifier la fonction télévision. Mais une fois que tu en as fait l'expérience tu lies ensemble l'objet et sa fonction associée.

- C'est étonnant. Ça n'a rien à voir. Autant je peux comprendre l'association du lecteur CD et de l'écran de contrôle, autant je ne vois pas tellement de sens dans ce cas.

Un bruit de sonnette s'ajoute à la musique.

- Ce doit être Durrell. Tu n'auras qu'à le lui demander.

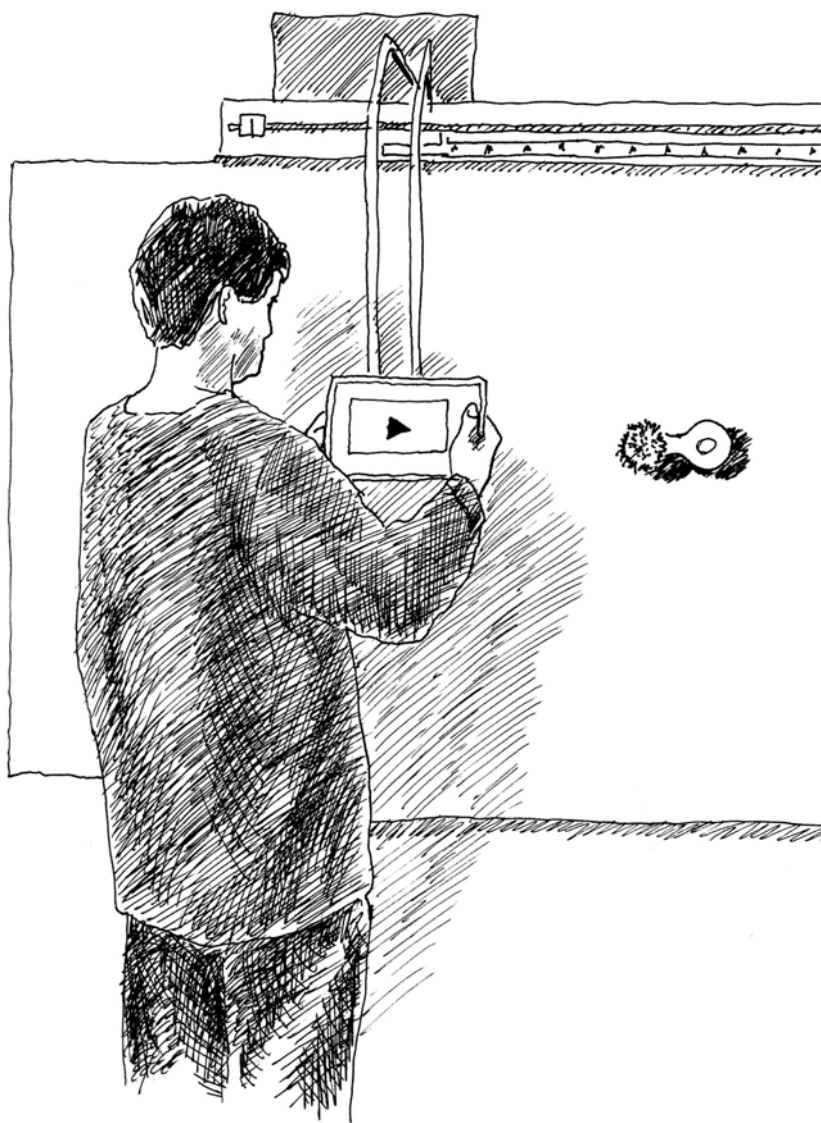
Charline tire l'écran devant la paire d'yeux. Un visage apparaît et nous regarde en souriant. Le mur

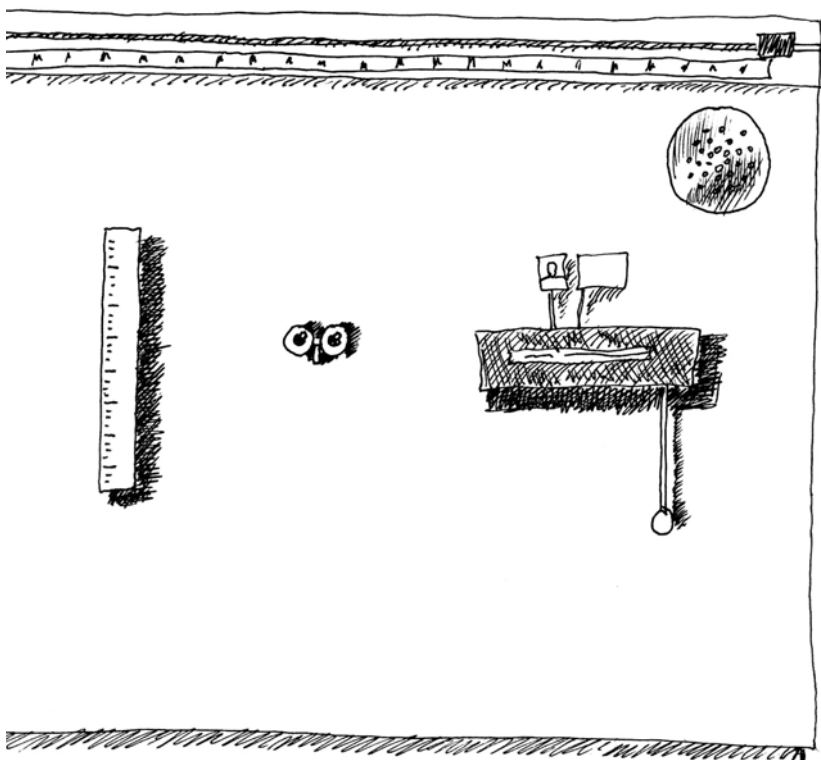
nous prête ses yeux pour une transmission vidéo de l'entrée de l'immeuble. Il semble que ce soit effectivement Durrell. Mon amie appuie sur le bouton d'ouverture et me fait patienter au salon. J'essaie de comprendre.

En déplaçant l'écran pour le faire réagir en fonction de l'objet ciblé, se crée une association fonctionnelle entre l'objet et l'écran dans l'esprit de la personne qui le manipule, confirmée par les informations qui apparaissent sur cet écran. Ma première manipulation découvre la relation entre l'objet, la disposition de l'écran, les informations à l'écran et les commandes qui apparaissent. J'adopte le système de pensée que l'on me propose. Ma première relation à l'objet est une relation sensible de compréhension d'un usage.

Seulement, l'association entre la brosse à vêtement et la fonction de télévision crée une rupture cognitive. Je ne comprends pas quel lien tisser entre les deux éléments. Cela me ramène à la réalité. Comme pour la magie, il y a deux chemins possibles : celui d'une logique matérielle et celui d'une logique sensible, que je fais dans mon cerveau qui me permet de tisser des liens pour saisir une perception. L'installation de Durrell est gouvernée par de simples connexions numériques qui associent un objet aux fonctionnalités accessibles sur l'écran. Celles-ci ne suivent pas nécessairement les schémas de connexions logiques de mon cerveau et n'apparaissent pas toujours comme évidentes.

L'entrée du Durrell dans la pièce me sort de mes pensées. Et, après les présentations, nous voici tous les trois, détaillant l'installation.





- Pourquoi la brosse à vêtement?... Si l'on prend une pièce de monnaie. Elle est une représentation abstraite d'une valeur. N'importe quel objet peut représenter quelque chose d'abstrait et ça tant que tu te souviens ce qu'il signifie. L'absurdité de l'association est ici pour moi un moyen de marquer celui qui en fait l'expérience. « J'aime le fait que cette brosse à vêtement devienne une télévision simplement parce que c'est ce que vous percevez. »⁴³

- Il faut donc faire l'expérience de l'objet pour le comprendre. Mais, pourquoi créer une connaissance par de nouvelles expériences plutôt que de se servir de codes communs ou des liens cognitifs spontanés et naturels? Aujourd'hui, par souci d'ergonomie cognitive et collective, l'utilisateur ne rentre plus dans un système de code numérique lorsqu'il interagit avec une machine, mais manipule ce système au travers d'étiquettes. Alors pourquoi les rendre illisibles puisque l'intention d'origine est de clarifier les relations de l'homme avec la machine numérique?

- Lorsque j'ai imaginé l'association d'une brosse à vêtement et d'une télévision, c'était justement un moyen de montrer la valeur du sens que l'on attache aux objets. Une autre fois aussi, j'ai envisagé de laisser la liberté de pouvoir créer ses propres corrélations électriques en fonction de ses corrélations personnelles.

- Je me souviens! S'exclame Charline. Tu m'avais offert une grenouille en plastique programmable. Elle me faisait penser à une journée passée avec un ami aux alentours d'un étang. J'y avais associé une vidéo de cette

43. Traduction personnelle « *I liked the fact that the clothes brush became a television, just because that was how you perceived it.* » interview de Durrell Bishop, extrait du livre de Bill Moggridge, *Designing interactions*, Massachusetts, MIT Press, 2006, page 547

journée qui se déclenchait lorsque je l'approchais de l'écran. C'est une réponse intéressante concernant la manipulation de valeurs affectives qui sont toutes différentes chez chacun de nous.

- Mes recherches consistent à « élargir la dimensionnalité des interactions. Il s'agit d'ajouter au caractère 2D des représentations sur écrans d'événements et de comportements, une troisième dimension ; en allant vers le monde en trois dimensions des objets physiques. » ⁴⁴ Je voulais explorer et illustrer ce potentiel par un panel d'exemples d'interactions pour en suggérer d'autres et pour poser la question de l'intérêt de cette nouvelle relation qui peut naître avec nos objets quotidiens.

- Mais finalement, dans cette installation, l'objet matériel fait simplement office d'image de référence. L'utilisateur n'a quasiment plus de relation à l'objet matériel, ou elle est accessoire. L'interface se situe essentiellement sur l'écran greffé à l'objet.

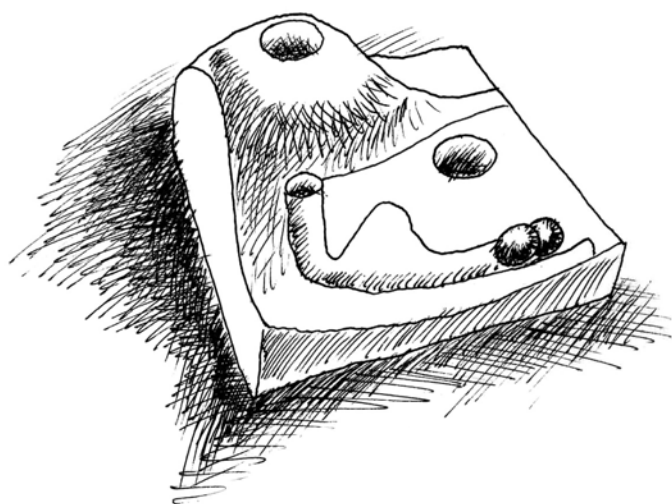
- La même année, j'ai construit un prototype de répondeur téléphonique ⁴⁵ qui tisse davantage l'information numérique et la matière entre elle.

Charline l'interrompt en pointant du doigt une bille rouge sur la table :

- D'ailleurs, tu as reçu un message.

44. Traduction personnelle « *Durrell Bishop is passionate about expanding the dimensionality of interactions, adding to the two-dimensional, screen-based representations of events and behaviors a third dimension by pushing into the three-dimensional world of physical objects .* » Durrell Bishop, extrait du livre de Bill Moggridge, *Designing interactions*, op.cit., page 548

45. Durrell Bishop, *Marble answering machine*, 1992



Durrell saisi la bille et approche un objet que je n'avais jamais vu auparavant :

- Ceci est un répondeur téléphonique. Lorsque quelqu'un nous laisse un message vocal, le message glisse le long de cette goulotte.

Pour illustrer son propos, il lâche la bille du sommet d'une pente que forme le boîtier du répondeur. Il la récupère ensuite et la pose dans un creux du boîtier. Une voix semble sortir de la bille, c'est le message vocal. Après l'avoir écouté, Durrell reprend son exposé :

- Si je souhaite joindre la personne ayant laissé le message, il me suffit de prendre le message de cette personne et de le poser sur mon téléphone qui rappellera automatiquement le contact.

Alors je comprends. Mon regard assimile la bille au message. Elle apparaît pour signifier le message en question. Une bille représente un message, deux billes deux messages. Ce ne sont d'ailleurs plus des billes, mais des messages à mes yeux. Puis, lorsque je la place dans le creux du boîtier, le message est lu et confère aussitôt une identité à la bille. Elle devient le message d'untel pour ne représenter plus que mon correspondant lorsque je la pose sur mon téléphone. Ce répondeur est un « matérialisateur », autrement dit il permet de manipuler physiquement un son, qui est par nature insaisissable, laissé par une personne elle-même absente. Ces informations peuvent alors être manipulées physiquement. Je suis d'ailleurs certaine que je garderais précieusement dans une boîte les mots doux de mon amoureux ou que, puisque l'on peut les déplacer, je m'en servirais de pense-bête comme Charline.

Comme Durrell fait disparaître la bille dans un trou du boîtier, je comprends qu'il l'efface et je com-

prends le plaisir que je pourrai ressentir à jeter dans ce trou mon ex qui veut récupérer sa télé.

Je m'adresse à Durrell :

- Comment ton répondeur fonctionne-t-il ?

Il se lève pour remettre celui-ci à sa place :

- Ne vaut-il pas mieux comprendre tout simplement ce qui est nécessaire pour assurer son bon usage.

Je lui réponds :

- Nous parlions de magie avant ton arrivée. Il me semble que tu exploites le mécanisme que nous avons observé, c'est-à-dire deux chemins de lecture différents. J'imagine que le message n'est pas dans la bille mais reste dans le répondeur, elle est simplement une clef pour lire des informations.

Tu caches un chemin, le chemin techno-logique, et tu manipules les corrélations qui se font dans l'imaginaire de celui qui lira le produit. Ainsi, tu permets la compréhension de celui-ci, non pas dans son fonctionnement concret car il est invisible, mais dans son fonctionnement sensible. La magie manipule les corrélations pour tromper, et le répondeur pour éclairer un certain aspect de l'objet.

J'observe de nouveau l'installation puis continue :

- Il y aura toujours besoin de support matériel à l'information numérique. Mais parmi toutes ces directions, je me pose toujours la question de savoir quel support est le plus approprié pour demain. Il y a quelque chose de séduisant dans la matière. Mais regarde ici. Cette installation est en fait organisée sur le même schéma qu'un ordinateur : l'écran que l'on déplace devant les « objets-icônes » est le pointeur de la souris, qui est d'ailleurs lui-même un écran d'ordinateur. On peut alors se demander si, plutôt que d'« éparpiller » les fonctions comme le fait ton installation, ...

La poche de Durrell se met à vibrer. Il en extirpe son iPhone, puis de ses doigts commence à jouer avec la photo qu'il vient de recevoir. Il explique pour conclure :

- Dans chacun de ces cas, nous sommes dans un mode analogique. La main est un vecteur de compréhension.

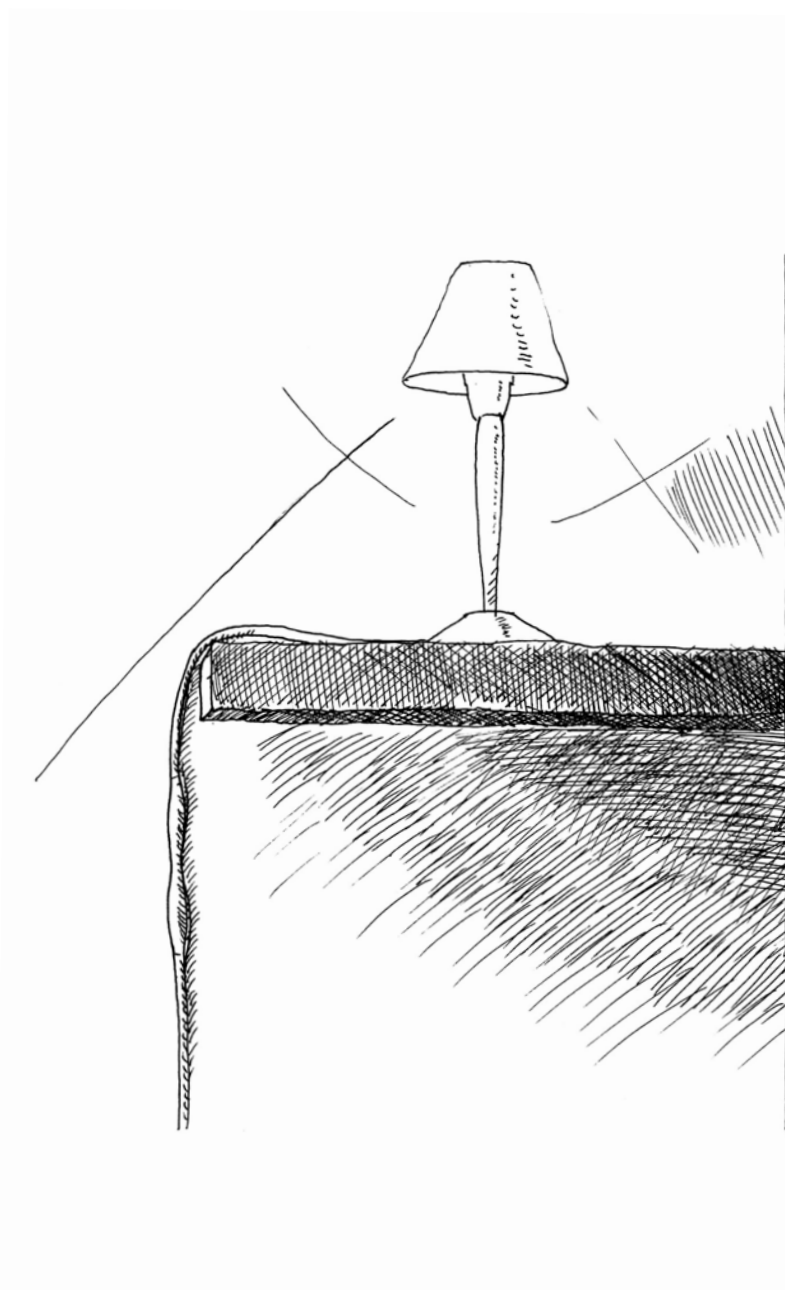
En reconsidérant les recherches de Durrell Bishop, l'iPhone me semble démontrer que c'est plus précisément l'imaginaire que convoque une manipulation, qui peut ouvrir à l'évidence dans un monde où l'information se dématérialise.



inuit. Sous la lumière jaune de l'ampoule, voilà plus d'une heure que je suis plongée dans ma lecture. Mes yeux ne veulent plus se tenir ouverts. À tâtons, je tends le bras pour déposer mon livre sur ma table de chevet, et cherche le fil de ma lampe. Je l'attrape. Mes doigts glissent le long du chemin électrique. Je sens le fil s'épaissir un peu plus bas. Je saisis ce renflement à pleine main et d'un geste, j'interromps le courant électrique. Clac, comme une branche que l'on casse entre ses doigts. Les électrons, arrêtés par la cassure ne peuvent plus atteindre le filament de mon ampoule et le faire s'échauffer.

Je repense alors aux interrupteurs classiques, rationalisés car uniquement pensés en termes de technique de fabrication et de coût, où le bouton sert le contrôle. J'agissais sur un interrupteur qui était précisément à mon service, et qui servait à mon usage de la lampe.

Ici, le geste convoqué par mon interrupteur, est calqué sur la gestuelle d'une branche que l'on briserait. Cette analogie est imaginée pour exprimer une expérience impossible, celle de rompre un flux électrique.





Elle devient un mime qui propose de tisser une proximité entre l'acte d'interrompre le courant électrique et les conséquences engendrées. La manipulation de cette forme qui s'inscrit dans la continuité du fil, laisse davantage songer au lien entre le cheminement du courant et l'éclairement de l'ampoule. Je gagne en conscience. Je peux tisser un lien de compréhension avec mes connaissances en électricité. Tandis que je me demande si les interrupteurs classiques présentaient un intérêt, trois Radis tombent du ciel.

Le premier radis :

- Qu'en est-il de ce brief avec Simondon ?

Le second radis :

- Il ne veut pas d'un interrupteur classique. « La connexion aux fils, l'isolation du mécanisme sous tension, la mise en action du contact sont autant de fonctions directement identifiables. »⁴⁶ Mais la « morphologie composite de l'objet » en fait un objet abstrait. Lui veut un objet où « un ensemble de fonctions ne correspond plus strictement un ensemble de sous-objets identifiables. »⁴⁷

Le troisième radis :

- Alors voilà ce que nous avons imaginé. (*Le troisième radis, s'arrête, sort son stylo puis dessine mon interrupteur*) « Ce qui n'était que la matérialisation d'une somme abstraite d'éléments, se métamorphose en un ensemble synergique de pièces diverses et variées qui collaborent pour

46. Les Radidesigners extrait du livre de Colin Christine (Dir.), *Fonction et fiction*, Paris, VIA, 1995, page 100

47. *Ibid*

remplir un ensemble de fonctions. Si notre interrupteur échappe à l'image de l'interrupteur classique, c'est que dans sa concrétisation se sont introduites d'autres fonctions ajoutées à celles, essentielles, de sa définition technique. Ainsi, la fonction principale de la coupure de courant, est associée à un ensemble de fonctions liées à la perception et à l'usage de l'objet. »⁴⁸

Le second radis :

- Et pour couronner le tout, nous l'appellerons Switch.

D'un sursaut, je sors d'un demi-sommeil et ces curieux Radis disparaissent. Je comprends mieux pourquoi je voyais dans cet interrupteur une sorte de super-cohérence. Tout en restant dans des préoccupations d'industrialisation, il est possible de conserver des préoccupations dans la perception de l'objet qui apparaissent finalement dès le premier usage comme une sorte d'évidence ergonomique, logique et sensorielle.

À bien observer, la technique et la matière peuvent même disparaître au profit d'une relation sensible à l'électricité. Dans un cas, je manipule un interrupteur qui semble avoir été ajouté accessoirement, dans l'autre, j'opère une interruption sans artifice. Dans l'interrupteur, les fils se déconnectent et se connectent. Dans la main, le courant est interrompu par une cassure ou rétablit par un redressement. La matière entre la main et l'électricité disparaît dans le geste, et le bruit se fait témoin de l'effet engendré. Cet interrupteur déplace notre imaginaire de la technique vers l'imaginaire sensible. Comme si l'objet disparaissait

48. *Ibid*

pour rendre palpable le champ électrique et offrait la possibilité d'une interaction directe avec lui, ce qui est pourtant matériellement impossible.

L'imaginaire qui se substitue à celui de l'interrupteur standard, par l'inflexion d'un geste distinct, qui correspond pourtant à un même usage (allumer ou éteindre), ne sert pas l'usage de l'objet, mais rend plus sensible la place et l'action de l'homme au sein de sa relation avec l'objet. Seulement, je sens que la relation s'étend autre part...

Ce flux d'électrons que je sollicite et sur lequel j'agis à main nue, quelle est sa source, d'où vient-il? Dans l'obscurité, mes pensées suivent depuis ma main le flux électrique au travers du mur. D'où provient l'électricité qui m'éclairait ce soir? Un barrage hydraulique? Une centrale thermique? Une centrale nucléaire? Une armée de cyclistes? ...

Cet objet, en redessinant une proximité avec le courant électrique, reconfigure notre relation à celui-ci. Il le révèle, donne le sentiment de le saisir et lui confère une existence plus prégnante au travers du geste par lequel nous le sollicitons. En rendant lisible son chemin, il propose à celui qui le manipule de suivre celui-ci jusqu'à la source et donc d'avoir une relation à l'énergie qui s'étend au-delà des murs, situant ainsi son action dans un complexe plus vaste sur lequel l'objet intervient. L'utilisateur peut alors prendre conscience du réseau dont il fait usage.

Je m'endors au milieu de mes pensées. Et, dans mes rêves, je revois l'anguille de Vian s'échappant d'un robinet. Il faut dire qu'elle m'interpellait aussi dans ma lecture du réseau, lorsque je me questionnais sur sa provenance dans les tuyauteries. Vian utilisait également un événement impossible pour que ma pensée remonte les canalisations.

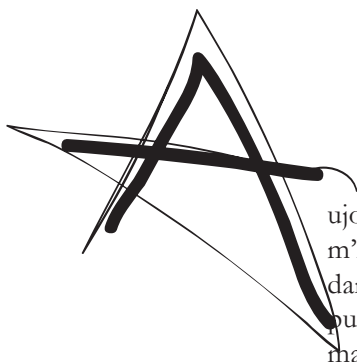
Le lendemain, alors que le jour n'est pas encore levé, je cherche à libérer le flux d'électrons pour qu'ils puissent parvenir au filament. Maintenant, entre mes doigts, mon interrupteur est coudé, comme brisé. Par une pression dans ma paume, je le redresse d'un tour de main. Clic, le courant est rétabli. Le fil sort du noir, comme si soudainement le flux apparaissait sous mes yeux. C'est comme si j'avais le pouvoir de réparer une branche cassée. Et comme je perçois ce geste comme magique, voire démiurgique, j'ai l'impression d'allumer une ampoule d'un coup de baguette.

Si je me sens magicienne, contrairement à l'acte d'éteindre où je prends conscience des corrélations entre mon geste et ses répercussions, c'est que j'accomplis un acte que je ne peux accomplir dans la réalité, ou que je ne comprends pas. Cet objet aurait donc deux facettes qui ne semblent pas établir la même relation entre l'acte et sa compréhension.

Je regarde dans ma main. La continuité retrouvée du fil, rétablit la conscience du flux qui circule. Ma gestuelle a eu un impact sur l'état de la lampe (allumée/éteinte) mais également sur la transformation de l'objet. La forme droite ou coudée témoigne d'un état. Alors que même si mon interrupteur était transparent, le flux serait insaisissable. Je pourrais bien sûr comprendre son mécanisme, mais la technique ne m'en apprendrait pas davantage sur l'action que je peux avoir sur le flux électrique. Or, c'est sur lui que j'agis. L'escamotage du mécanisme me semble donc la solution idéale pour donner la sensation d'agir sur un flux d'électrons simplement en l'imaginant.

L'ensemble des signes visuels et tactiles de cet objet, en changeant la lecture de l'interrupteur, me permettent de visualiser et de sentir dans mon esprit le courant électrique comme s'il était dans ma main.

L'imagination sert à la création de repères. Elle est utilisée dans le cas de mon interrupteur pour clarifier les corrélations entre un geste et son action sur une matière pourtant immatérielle, démystifiant ainsi la relation de l'utilisateur à l'objet. Et elle permet à l'esprit de saisir la présence d'un flux d'électrons et de le suivre en imagination.



aujourd'hui, il pleut. Je m'installe confortablement dans un fauteuil du salon, puis j'ouvre ce livre choisi mardi dernier à la bibliothèque. *Good design* de Bruno Munari.⁴⁹

« L'orange »

Immédiatement, ce mot fait apparaître en imagination cette orange que l'on trouve sur les étalages des marchés, au début de l'hiver. Je sens son odeur. Je touche sa peau irrégulière. Tous mes sens sont en éveil pour décrire ensemble la sensation de l'orange ; quand je la sens fraîche dans mes mains, quand je plante un ongle dans sa peau pour la lui retirer, quand je glisse un quartier dans ma bouche et que je le perce de mes dents. Je sens son goût. Je m'attends à ce que ce texte convoque avec la puissance des mots, les sensations révélées par ce fruit.

49. Bruno Munari, *Good design*, traduction personnelle, Italie, Corraini, 1963, page 12-14

« Cet objet est constitué d'une série de conteneurs modulés en forme de quartiers disposés circulairement autour d'un axe central, sur lequel chaque quartier appuie par son arête rectiligne, tandis que toutes les arêtes courbes tournées vers l'extérieur proposent comme forme globale une sorte de sphère. »⁵⁰

Je revois mon professeur de Mathématiques dicter un énoncé de géométrie en circulant entre les bureaux. Et, à la première image mentale de l'orange invoquée d'abord par le titre, se superpose une orange mathématique que l'on chercherait à dessiner, à concevoir dans un logiciel de 3 dimensions avec précision. Moi-même, en quelques lignes, je dessine dans mon esprit une arête rectiligne sur les quartiers et tous les quartiers rentrent bien ordonnés dans une sphère. C'est un peu comme si les mots venaient remodeler l'image que j'ai en moi.

Cela étant, cette vision a très vite éteint tous mes sens, pourtant chatouillés par la gourmandise de revivre l'expérience de l'orange par les mots. Il me semble tout de même inattendu de regarder ce fruit qui déclenche tant de plaisir à la vue, à l'odorat, au toucher, au goût, d'une manière aussi détachée. Comme s'il n'y avait plus aucune sensualité dans sa perception. Prise de curiosité, je continue ma lecture...

« L'ensemble des quartiers est rassemblé dans un emballage bien différencié tant sur le plan de la matière que sur celui de la couleur. C'est assez dur sur la surface extérieure et revêtu d'une doublure intérieure souple, qui sert de protection entre l'extérieur et l'ensemble des conteneurs. Le matériau est partout de même nature, mais se différencie opportunément

50. Bruno Munari, *Good design*, *op. cit.*

au niveau de la fonction. L'ouverture de l'emballage est très simple, et donc il n'est pas nécessaire d'ajouter une notice d'usage. La doublure intérieure permet de créer une zone neutre entre la surface extérieure et les conteneurs. Ainsi, quel que soit l'endroit où l'on déchire la surface, il est possible d'ouvrir l'emballage et d'en sortir les conteneurs intacts sans avoir besoin de calculer son épaisseur exacte. Chaque conteneur est constitué par une pellicule plastique d'une épaisseur suffisante pour contenir le jus, et bien sûr facilement manipulable. Un adhésif très faible maintient les différents quartiers ensemble, tout en permettant de démonter facilement l'objet en différents quartiers égaux. Comme il est d'usage aujourd'hui, l'emballage n'est pas fait pour être retourné au fabricant, mais peut être jeté. Un élément important est à préciser concernant la forme des quartiers. Chaque quartier a exactement la forme d'un dentier de bouche humaine. Cela permet de mettre le quartier entre les dents après l'avoir sorti de son emballage, et par une légère pression, de le rompre et d'en boire le jus. D'ailleurs, les mandarines peuvent être considérées comme une sorte de production annexe particulièrement adaptée aux enfants du fait de leurs plus petits quartiers. Cependant, avec l'utilisation aujourd'hui des presse-agrumes mécanisés, tout se confond. Ainsi, les adultes mangent de la nourriture pour enfants et vice versa. »⁵¹

Les traits du dessin en 3 dimensions se remplissent de matières et de couleurs. Mais le vocabulaire usité dans cette description donne un tout autre aspect à l'orange. C'est comme si, soudain, elle devenait un produit. L'orange devient faite de cette matière que

51. Bruno Munari, *Good design*, *op. cit.*

l'on retrouve dans l'industrie comme la « pellicule plastique » ou encore l'« adhésif », ce qui ne manque pas de contraster avec la réalité. Aussi, tout est pensé en termes de fonction et d'usage. Par exemple, la peau de l'orange devient un emballage de protection fabriqué d'un seul et même matériau qui prend une forme différente selon sa fonction. « Un adhésif très faible maintient les différents quartiers ensemble » dans le but précis d'avoir un produit facilement « démontable » pour le consommateur. En outre, leur forme est prévue pour s'adapter à un mode de consommation, ici exposé par Bruno Munari. Finalement, l'auteur semble vouloir mettre en avant une intention et une logique de conception dans l'orange, et évoque un « fabricant ». Jouant le jeu de voir en l'orange un produit, je me surprends à chercher les acteurs de sa production. Pourtant, c'est uniquement l'oranger et donc la nature que l'on sait être à l'origine de tout cela... Mais Bruno Munari veut tout simplement décrire ce qu'un homme ne saurait mieux voir autrement que par la métaphore d'une orange en produit de designer industriel : la nature excelle dans son savoir faire et son savoir concevoir. L'orange est une structure prétexte au message métaphorique de Bruno Munari.

« En plus du jus, les quartiers contiennent habituellement une petite graine du même arbre. C'est un petit cadeau que le producteur offre au consommateur juste au cas où ce dernier souhaiterait faire sa propre production. Notons bien le caractère généreux de cette idée d'un point de vue économique, ainsi que le lien psychologique créé entre le producteur et le consommateur. Personne ou presque, ne va se mettre à planter des graines d'oranges, mais cette offre hautement philanthropique, et la simple idée de pouvoir le faire, libère le consommateur de tout complexe de frustration et établit une relation de confiance récipro-

que. C'est en effet un geste cordial et courtois, et il ne peut certainement pas être comparé à ces producteurs qui aujourd'hui offrent une vache à toute personne qui achète un petit bout de fromage. »⁵²

Bruno Munari ne manque pas non plus d'insister sur la générosité de la nature dans sa conception. Cela étant, le pépin qui s'immisce en bouche n'est jamais le bienvenu.

« Une orange est donc un objet parfait, dans lequel on trouve la cohérence absolue, de forme, d'utilisation et de consommation. Même la couleur est exactement juste. Si elle était bleue, ce serait faux. C'est l'objet typique d'une production de masse à une échelle internationale dans lequel l'absence de tout élément symbolique lié à une mode stylistique ou esthétique industrielle ou à tout autre référence figurative sophistiquée, démontre une conscience du design qu'il est très difficile de trouver dans le niveau moyen des designers.

L'unique concession décorative, si nous pouvons l'appeler ainsi, serait la recherche de « matière » de la surface de l'emballage traité comme la « peau de l'orange ». Peut-être cela permet d'attirer l'attention sur la pulpe intérieure des quartiers. Toutefois, un minimum de décoration doit être accepté, surtout lorsque cela se justifie comme dans ce cas précis. »⁵³

Dans ce dernier paragraphe, Bruno Munari semble vouloir justifier un écart décoratif du concepteur dans cette « cohérence absolue de forme, d'utilisation et de consommation ». Il avait pourtant la possibilité

52. Bruno Munari, *Good design*, op. cit.

53. Bruno Munari, *Good design*, op. cit.

de poursuivre le développement de son point de vue fonctionnaliste, car comme il a voulu le décrire au travers de ce texte, la nature ne fait pas de superflu. Ainsi, les irrégularités de la peau de l'orange ne sont pas une « décoration ». Ce sont des glandes sécrétrices dispersées sur la peau de l'orange qui donne au fruit son odeur forte. Cette odeur provient de la sécrétion d'huile essentielle, qui sert entre autres de défense chimique contre les micro-organismes et donc de protection de l'emballage. Tout comme la couleur orange du fruit, elle est un moyen d'attirer les animaux (et hommes) susceptibles de disséminer les graines.

Cette conclusion est l'occasion pour l'auteur d'explicitier son message. N'oublions pas que Bruno Munari est un designer. Ici, la description de l'orange, est un prétexte pour montrer à quel point la nature est exemplaire en termes de conception et de production. Nombre de courants architecturaux, artistiques ou de design s'en sont effectivement inspirés de près ou de loin, parfois imitant la nature, parfois en tentant d'extraire des lois résultant d'une observation et d'une compréhension de celle-ci.

Ce rapprochement me donne l'envie faire un parallèle avec l'idée (auparavant développée par Viollet-Le-Duc) que formulait l'architecte et théoricien américain Louis Henry Sullivan en 1896 :

*« It is the pervading law of all things organic and inorganic,
Of all things physical and metaphysical,
Of all things human and all things super-human,
Of all true manifestations of the head,
Of the heart, of the soul,
That the life is recognizable in its expression,
That form ever follows function. This is the law ».*⁵⁴

C'est la loi omniprésente de toutes choses organiques
et inorganiques,
De toutes les choses physiques et métaphysiques,
De toutes les choses humaines et toutes les choses
« super-humaine »
De toutes les véritables manifestations de la tête,
Du cœur, de l'âme,
Que la vie est reconnaissable dans son expression,
Que la forme suit toujours la fonction. Telle est la loi.

54. Louis Henry Sullivan (Boston 1856-Chicago 1924), « The Tall Office Building Artistically Considered », in *Lippincott's Magazine*, mars 1896

Comme Bruno Munari, cet architecte exprime cette démarche de créer des formes en cohérence directe avec leur fonction. Pour se faire, il se tourne également vers la nature comme référent. Seulement, Louis Henry Sullivan n'appuie pas son regard sur des observations concrètes qui pourrait éclairer son propos mais reste évasif pour qui ne connaît pas son travail.

Au contraire, dans la description de Bruno Munari, l'analyse de l'orange comme objet de création industriel veut appuyer et structurer avec force l'idée que l'auteur veut transmettre. Ce n'est plus la volonté de décrire une orange qui domine, mais la volonté de faire passer un message auquel se plie alors la réalité de l'orange.

Finalement, le point de vue choisi pour la description de l'orange est la clef de ce texte. Devant les yeux, l'objet reste le même tout en exprimant autre chose. Par exemple, il n'y a pas substitution de la peau à un emballage, la peau est véritablement un emballage. Le vocabulaire utilisé pour désigner les différentes parties de l'orange, déplace le regard que l'on porte à ce fruit, pour éclairer une idée.

Quelques pages plus tard, je découvre en photo, Bruno Munari à la recherche de la meilleure position de lecture que pourrait lui offrir son fauteuil. L'image s'intitule *Seeking comfort in an uncomfortable armchair*.





J'entreprends d'expérimenter les acrobaties suggérées. C'est alors qu'un papier tombe du livre. Je le déplie avec curiosité.

Romane



C'est un dessin d'enfant, une petite fille du nom de Romane. Au premier coup d'œil, j'imagine qu'elle doit avoir autour de 5 ou 6 ans. Les couleurs vives attirent d'abord mon œil vers une sorte de grand triangle orange et vert qui pointe vers le haut, sous lequel sont dessinés deux ronds orange. Une sorte de demi-cercle allongé au bas du triangle me fait penser, par sa forme et par son emplacement, à une porte. Le point en son centre, qui pourrait être une poignée, semble me le confirmer. J'en conclus que les contours du triangle dessinent les contours d'une habitation. C'est même peut-être juste un toit avec une porte et, dans tous les cas, c'est chez Romane puisqu'elle y a écrit son prénom. Mais je ne comprends toujours pas les ronds colorés sous sa maison. Qu'a voulu représenter la fillette ? Faute de trouver une réponse, mon regard glisse vers la gauche où un personnage aux cheveux longs se déplace en trottinette. J'imagine que Romane s'est invitée, ici, dans son dessin. Je crois alors comprendre l'indice qui se cache dans cette scène... Comme pour la trottinette, les deux ronds sont en fait des roues ! La maison peut voyager ! Et à regarder le dessin dans son ensemble, on dirait même qu'elle suit la fillette sur sa trottinette, ou qu'elle pourrait la suivre.

Orange, vert et gris, tous les traits sont aux feutres. Romane dessine les contours de ce qu'elle souhaite figurer. Mais, un enfant est limité par ses outils et par sa psychomotricité encore à l'état d'exploration. Alors, la petite Romane dessine l'essentiel pour donner du sens à ses traits et pour se faire comprendre, le dessin devenant alors un langage. À cet âge, il n'y a pas de détails dans le dessin de l'enfant. Il sélectionne les informations et s'exprime par des schémas dans un langage figuratif, mais sans volonté de se réduire au seul mimétisme

En regardant les éléments du dessin, je trouve très justes les observations d'un certain James Sully (1842-1923),

un psychologue anglais de la seconde moitié du XIX^e. Il expliquait au sujet de l'enfant : « En esquissant son contour linéaire, il ne vise pas à représenter un tableau, une représentation imitative d'une chose que nous pourrions voir, mais à énumérer, pour ainsi dire, à l'aide du crayon, ce qu'il sait [...] il n'est pas conduit par une vive imagination de formes, mais par une masse de connaissances générales incarnées dans des mots, c'est-à-dire par la forme logique d'une définition ou d'une description. »⁵⁵ Le dessin de Romane confirme ce mécanisme de restitution. Elle semble décortiquer comme autant de traits la trottinette avec deux roues, une plateforme, un tube vertical et un guidon. Il y aurait donc une logique derrière ses traits et une relation de compréhension à ce qui l'entoure.

Romane a sa petite expérience de la vie. Après avoir observé son environnement, elle enregistre ce qu'elle en a perçu et compris, avant de le restituer de mémoire en le simplifiant. Deux mécanismes entrent en jeu. Celui de la déconstruction de l'image mentale qu'elle a de la réalité, puis celui de la reconstruction avec des traits aux feutres de ce qu'elle comprend de la réalité. Ce jeu de reconstruction consiste en un aller-retour entre l'image mentale de ce qu'elle a l'intention de représenter et le dessin qui apparaît sous ses yeux, les deux se rectifiant dans une corrélation incessante. James Sully écrivait : « Le dessin de mémoire présuppose à la fois une conception initiale et un processus corrélatif d'exécution. »⁵⁶ C'est ce « processus corrélatif d'exécution » qui permet à l'enfant de saisir ce qui l'entoure par l'établissement d'une logique de déconstruction - reconstruction.

Comme je revois ce dessin, mes pensées s'évadent jusqu'au frigo, où ma maman aimantait avec admiration les dessins de mon petit frère. Alors qu'il était un peu plus

55. James Sully, *Études sur l'enfance*, traduit de l'anglais par Auguste Monod, Paris, Alcan, 1898, page 544

56. James Sully, *Études sur l'enfance*, *op. cit.*, page 531

âgé que Romane, il cherchait à dessiner ses personnages de profil, à donner une autre dimension, à être, disons, moins schématique. Ce que j'ai compris alors c'est que si l'enfant dessine ce qu'il sait, il dessine aussi ce qu'il sait mais qui n'apparaîtrait pas dans une représentation de la réalité telle que nous en avons l'habitude. Bien que représentés de côté, ses personnages se voyaient affublés de deux yeux. Comme s'ils étaient à la fois de face et de profil. Sans doute est-ce parce que l'enfant, en dessinant un personnage, énumère les caractéristiques de celui-ci, et qu'il a décrété devoir représenter complètement. Le passage d'un volume, à la représentation de ce volume sur une feuille à plat, n'est pas une chose naturelle. Effectivement, on peut envisager un dessin comme une photographie. Mais doit-on considérer que la vision d'un enfant est fausse?

Les cubistes sont aussi une preuve de cette interrogation lorsqu'ils dessinent sur une même feuille un objet sous toutes ses coutures. Le cadre qui « regarde », si l'on considère la feuille ou le tableau comme une fenêtre sur le monde, passe d'un point de vue fixe à un point de vue multiple. En effet, pour saisir un volume il faut tourner autour. La question qui se pose après ce constat, c'est que pour dessiner différents points de vue, comme pour les percevoir dans la réalité, il faut du mouvement et donc une temporalité. Le cubisme a inventé un langage à facettes pour le figurer, mais il semblerait que les enfants aient soulevé cette question bien avant... Leur réponse offre un point de vue « inédit » sur le monde, montrant une voie pour le saisir.

Quoi qu'il en soit, la force du dessin réside au-delà des traits, dans l'intention qu'il révèle.

Même si l'objet représenté n'appartient pas à une réalité, ce qui importe c'est davantage les roues qui dessinent la possibilité d'un voyage. Romane dessine avec le regard et les désirs qu'elle porte sur le monde. L'ensemble de cette vision se construit au travers de ce dont elle a fait l'expérience, et de ce qu'elle peut imaginer en faire. Elle exprime la relation qu'elle a au monde sans que celle-ci ne soit brouillée par mille a priori extérieurs qui viennent avec l'âge. Le ressenti n'est pas conditionné par la connaissance profonde des choses et ni par la volonté de vouloir les représenter au plus proche de ce que l'on appelle la réalité. Peut-être faut-il parfois savoir désapprendre pour mieux voir.



e soir, avec mon amie Mayuri et ses deux filles de 6 ans et 8 ans, nous allons au cinéma voir le film d'animation de Miyasaki, *Le voyage de Chihiro*.⁵⁷

Chihiro est en route avec ses parents vers sa nouvelle maison. Sur le chemin, ils s'égarent et débouchent sur un étrange tunnel qui les emmènera dans ce qui semble être un parc d'attractions abandonné. Poussés par la faim, les parents de la fillette s'installent dans un restaurant désert mais pourtant débordant de nourritures qu'ils commencent dévorer. Chihiro elle, préfère explorer cette ville fantôme.

Mais la nuit tombe, des esprits, comme des silhouettes ombrageuses, apparaissent dans la ville. Et lorsqu'elle veut rejoindre ses parents, elle trouve à leur place deux porcs.

Le papa comme transformé en ogre dévore tout ce qu'il trouve. Tendant le groin vers l'un des plats, il est fouetté par l'esprit qui tient le restaurant. Il tombe alors de sa chaise pour devenir complètement animal dans sa posture, étalé sur le sol dégouttant de nourritures. Dans une dernière image, Chihiro en arrière-plan apparaît tétanisée et la gueule du porc monstrueuse remplit dans un grognement l'image tout entière, faisant fuir Chihiro.

57. Hayao Miyasaki, *Le voyage de Chihiro*, Studio Ghibli, 2001





Cette première vision d'un nouveau monde est effrayante et offre une transition brutale. Dans la salle de cinéma, les enfants ne font pas un bruit. Chihiro elle, crie pour retrouver ses parents qu'elle ne croit pas être ces deux cochons gras et sales.⁵⁸ La confrontation de la fillette avec la peur de comprendre que ses parents se sont transformés en animaux est violente. Sa peur est tellement grande, qu'elle ne pourra l'admettre qu'un peu plus tard. Mais pourtant, tout le monde dans la salle a compris que ce sont bien eux. La gloutonnerie des parents l'annonçait, les vêtements et les cheveux des porcs, qui sont ceux des parents de Chihiro, le confirment.

M'inquiétant pour les deux petites filles de Mayuri, je me tourne vers elles pour scruter leur réaction. Elles sont à la fois captivées et effrayées. Elles n'osent même pas chercher le regard de leur maman pour qu'elle les rassure, effrayées peut-être de ce qu'elles pourraient voir.

Les images défilent toujours. Alors que Chihiro tente de s'enfuir, tout continue de se transformer autour d'elle. Un monde effrayant envahit le sien. L'apparition des esprits à la tombée de la nuit, laisse présager la transition d'un univers du réel à un univers fantastique. Mais ce n'est que véritablement avec la transformation des parents en cochons que l'on pénètre avec certitude dans ce nouveau monde.

Contrairement à Chihiro, qui se frottera les yeux à plusieurs reprises dans le film pour s'assurer qu'elle ne rêve pas, le spectateur accepte cette transition d'un monde à l'autre. Chihiro est un personnage qui vit dans un monde comme le nôtre et comme nous le serions

58. Hayao Miyasaki, *Le voyage de Chihiro*, *op.cit.*, extrait allant de 11'30" à 11'58"

à sa place, elle est bouleversée par la moindre manifestation étrange que nous pourrions comme elle, décider de ne pas croire. Quant à nous spectateurs, nous sommes derrière la fenêtre de ce monde. Notre posture est différente. Dans la salle de projection, le spectateur considère que tout peut arriver puisque ce n'est pas la réalité. Mais nous nous projetons dans le film pour en saisir l'histoire et dans les personnages pour en saisir les émotions, tout en gardant nos distances. Quant au spectateur enfant, il se projette de la même manière, mais puisqu'il est en posture où il essaye de comprendre le monde que lui donnent à voir les adultes, il a peut-être plus de difficultés à prendre des distances par rapport à ce qu'on lui montre. Qu'est ce qui est vrai ? Qu'est ce qui est faux ?

La suite du film se déroule donc dans un univers fantastique. Chihiro aidée par le mystérieux Haku, en découvrira les règles. Pour ne pas être transformée à son tour, elle va devoir travailler dans le bâtiment des bains dirigé par la sorcière Yubaba, là où les divinités viennent se reposer. Chihiro devra faire face à de nombreuses épreuves pour sauver ses parents. Durant toutes ces épreuves, elle sera notre boussole dans ce nouveau monde. Elle devient un point de repère puisqu'elle appartient à notre monde et que ses réactions correspondent à nos comportements. Aussi, son expérience dans cet univers fantastique devient la nôtre puisque nous la suivons. Elle est en quelque sorte la « tête de lecture » qui fait résonner chaque situation dans laquelle nous sommes invités à nous projeter.

Mais, malgré ce basculement dans le fantastique, tout n'est pas véritablement coupé de notre réalité et donc de notre expérience. D'autres références balisent ce monde. Au-delà de l'apparence physique humaine de certains personnages, tous affichent des caractères

humains et rarement des plus flatteurs. Par exemple, le personnel du bain évolue dans la cupidité.

Autre repère, l'essentiel de l'environnement où se déroule l'histoire est celui du Japon traditionnel. Même ceux qui ne le connaissent qu'en image le reconnaîtront.

Un équilibre se dessine entre le réel et l'irréel, et c'est cet équilibre qui fait la force d'un monde fantastique. Avoir une trame de référence permet au spectateur de comprendre ce qui l'entoure. S'il s'en sentait totalement étranger, ce serait comme ne pas lui donner les clefs pour le pénétrer.

En sortant du cinéma, nous passons chez Mayuri. Habitées et remuées par toutes ces images, nous restons toutes les quatre presque muettes tout le long du chemin. Ce n'est que plus tard, autour d'un chocolat, que nous reparlons du film.

- Ce ne sont pas des aventures faciles pour une fillette de 10 ans, lance Mayuri en regardant ses filles occupées à jouer. C'est un véritable chemin initiatique.

- C'est vrai. On sent vraiment Chihiro grandir et se transformer à chacune des épreuves. Particulièrement lorsqu'elle doit s'occuper de son premier client au bain.⁵⁹

- Qu'est ce qu'il était laid ! Le nom d'esprit putride lui allait bien. Et vu le visage de Chihiro et comme ses cheveux se hérissaient sur sa tête, il devait sentir vraiment mauvais.

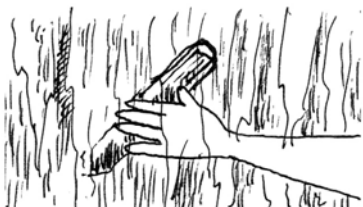
- Elle passe de la petite fille capricieuse et peureuse à la fille responsable et courageuse. Elle ne désobéirait pas à l'ordre de la sorcière Yubaba de conduire cet énorme tas de boue effrayant aux bains.

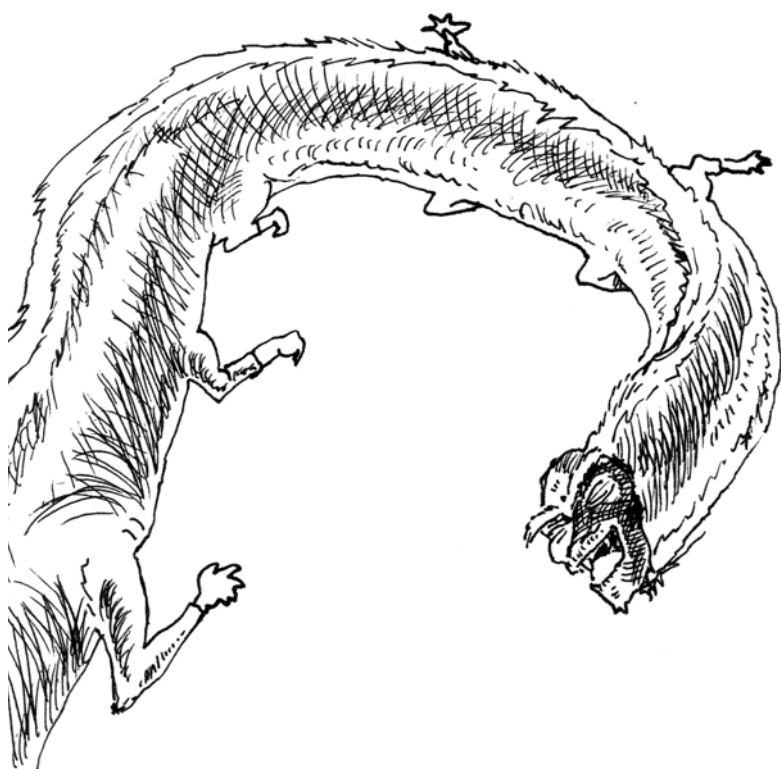
- Elle gagne tellement en courage qu'elle prend même l'initiative d'enlever ce qu'elle pense être une épine et qui est finalement un guidon de bicyclette qui est l'émergence d'un énorme tas de déchets contenu par le monstre.

- Et la scène suivante où tout le personnel du bain tire en cœur sur la corde que Chihiro a attaché à cette soit disant épine...

59. Hayao Miyasaki, *Le voyage de Chihiro*, *op. cit.*, extrait allant de 56'46" à 1h03'13"

- C'est le seul passage du film où toutes les forces sont réunies et impliquées dans une même action. Sans ça, l'eau thermale déversée sur l'esprit n'aurait pas suffi pour qu'il vomisse toute cette pollution. L'union fait la force!





La plus petite de ses deux filles nous interrompt.

- Dis maman... ils ont été punis les cochons ?

Les enfants doivent penser que si les adultes leur montrent ces images, ce n'est sans doute pas sans raison. D'où le tracas de la petite auquel Mayuri répond en retournant un peu la situation en sa faveur.

- Oui. C'est ce qui arrive lorsque l'on mange comme des cochons.

Puis reprenant notre conversation.

- Il y a un véritable message dans la scène du bain. Lorsque Yubaba félicite Chihiro, on comprend que la fillette vient de « libérer l'esprit d'une grande rivière » et donc de nettoyer une rivière encombrée d'immondices. Dans ces images, Miysaki me semble concrètement inviter au respect de la nature.

- Je pense que tu as raison. Mais malheureusement, pour pouvoir le confirmer, il faudrait pouvoir le demander à son auteur.

Pour élucider cette affaire, je demande à Mayuri de me prêter son ordinateur pour faire une recherche sur internet. Je trouve justement une interview de Miyazaki que je lis avant de reprendre la route.

« D'où vient l'idée de faire des thermes, un endroit habité par les dieux ?

Miyazaki : Ce serait amusant s'il existait de tels thermes. C'est comme lorsque nous nous rendons à des sources d'eau chaude. Les dieux japonais s'y rendent pour se reposer pendant quelques jours, puis rentrent chez eux

disant qu'ils souhaitaient avoir pu rester un petit peu plus longtemps. J'imaginai de telles choses quand je faisais des dessins (pour le film). Je me suis dit que c'est dur d'être un dieu japonais de nos jours. (rire) » ⁶⁰

Je revois l'image du dieu de la rivière, entrant comme un tas de boue dans les thermes. Miyasaki veut donc soulager les dieux de ce qu'ils peuvent subir aujourd'hui, ce qui continue de me laisser penser comme nous l'avions conclu avec Mayuri, que Miyasaki souhaite donner à voir notre société d'une autre façon.

« Le personnage de Okusare-Sama (kussare signifie pourri en japonais) est-il une allégorie aux rivières polluées *ayant besoin d'être nettoyées* ?

Miyazaki: Je n'espère pas éduquer les gens sur le plan du civisme écologiste. Par contre, je projette mes expériences personnelles dans mes films. Il est vrai que je contribue à nettoyer la rivière qui coule à côté de ma maison. Je préfère nettement les arbres au béton. C'est pour cela que je montre des arbres et des rivières dans mes films. Mais c'est tout. Il ne faut pas y voir une volonté didactique. » ⁶¹

Cette réponse pourrait démontrer que l'interprétation a ses limites. Mais il me semble que si Miyasaki nettoie les rivières, c'est bien qu'il trouve cela positif et cela semblerait donc (et même davantage) naturel qu'il veuille transmettre cette vision et ses valeurs.

« Pourquoi avoir choisi que l'histoire se passe à notre époque ?

60. Entretien avec Hayao Miyazaki, traduit par Julien Bruna, à propos de *Sen to Chihiro no kamikakushi*, in *Animage*, mai 2001

61. *Ibid*

Miyazaki: C'est un monde comme cet Edo Tokyo Tatemonoen ⁶² plutôt que notre monde moderne. [...] Je crois que nous avons oublié la vie, les bâtiments et les rues que nous avions il n'y a pas si longtemps. Je n'ai pas l'impression que nous étions si faibles... par exemple, la vie dans cette maison que vous voyez là (en montrant un des bâtiments du parc) était modeste. Ils mangeaient peu, juste ce qu'il fallait pour tenir sur une petite table dans une pièce étroite. Tout le monde pense que les problèmes d'aujourd'hui sont les grands problèmes que nous avons eus pour la première fois dans le monde. Mais je pense que nous ne sommes seulement pas habitués à eux, malgré la récession et tout le reste. Bien, ça suffit, car tout le monde parle de ces problèmes actuellement. Soyons plutôt heureux (rire). Je fais un film avec une telle pensée. » ⁶³

62. En note sur l'article: « Edo Tokyo Tatemonoen: un parc avec des maisons et magasins japonais de l'ère Meiji et Taisho (il y a environ 120 et 70 ans). Miyazaki aime le parc et s'y rend souvent. L'interview a eu lieu dans ce parc. »

63. Entretien avec Hayao Miyazaki, à propos de *Sen to Ghibiro no kamikakushi*, *op.cit.*

Malgré le cadre fantastique, Miyasaki pose un regard sur le monde actuel et tente de transmettre des valeurs qui lui paraissent justes. Pour cela, il utilise des représentations imaginaires qui sont reliées au monde du spectateur parce qu'elles portent d'idées. Le voyage de Chihiro est à la fois un miroir sur le monde et l'allégorie d'une philosophie de vie.



aint Germain-des-Prés. Les portes du métro s'ouvrent. Quelques minutes plus tard, je rentre dans Le Tabou pour clore ma journée par une soirée Jazz. À la vue d'un étrange piano, je me souviens d'une des inventions de Colin dans *L'Écume des jours*.

« - Prendras-tu un apéritif ? demanda Colin. Mon pianocktail est achevé, tu pourrais l'essayer.

- Il marche ? demanda Chick.

- Parfaitement. J'ai eu du mal à le mettre au point, mais le résultat dépasse mes espérances. J'ai obtenu, à partir de la Black and Tan Fantasy, un mélange vraiment ahurissant.

- Quel est ton principe ? demanda Chick.

- À chaque note, dit Colin, je fais correspondre un alcool, une liqueur ou un aromate. La pédale forte correspond à l'œuf battu et la pédale faible à la glace. Les quantités sont en raison directe de la durée de la note.

[...] Chick se mit au piano. À la fin de l'air, une partie du panneau de devant se rabattit d'un coup sec et une rangée de verres apparut. Deux d'entre eux étaient pleins à ras bord d'une mixture appétissante.

- J'ai eu peur, dit Colin, un moment, tu as fait une fausse note, heureusement, c'était dans l'harmonie.

- Ça tient compte de l'harmonie ? dit Chick.
- Pas pour tout, dit Colin. Ce serait trop compliqué. Il y a quelques servitudes seulement. »⁶⁴
- Étonnant ! C'est exactement le goût du Blues !

Le mot-valise « pianocktail » est un assemblage des mots « piano » et « cocktail ». Quant à l'objet évoqué, il réunit également les deux idées, soit un piano qui fait des cocktails avec pour recette une partition. Mais comment savoir si Vian produisit d'abord le mot puis l'objet évoqué ou l'inverse. J'imagine que c'est en voulant réunir deux plaisirs que qu'il inventa le « pianocktail ». Sa matière principale étant le langage, il a sans doute réuni ici deux actions de composer : composer un cocktail et composer une musique.

Pourtant, le « pianocktail » devant moi est bien réel. C'est une réplique de l'invention de Colin. Et, l'objet soudain en chair et en os, évince toute ambiguïté et supprime toute possibilité d'interprétation que pouvaient offrir les mots. Les contours du « pianocktail » sont nets. C'est la déception par rapport à ce que j'avais pu imaginer. Il est plus petit, plus clair, plus anguleux. Je subis la vision d'une personne et la définition brutalement imposée par la matière qui ne laisse pas de place à l'interprétation.

Curieuse, je m'approche. Dans le livre, la mélodie fait le goût. Mais, est-il réellement possible par une programmation d'avoir le goût d'une mélodie. Pour en avoir le cœur net, je décide de m'asseoir au piano et joue un morceau de Billy Strayhorn. À chaque note, mon verre se remplit un peu plus de toutes sortes d'alcools. Le morceau terminé, je trempe mes lèvres dans le cocktail, impatiente de connaître le goût de ma mélodie.

64. Boris Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., page 14-15

die. Mais je ne réussis pas à lier mon expérience musicale à mon expérience gustative. Je ne reconnais pas le goût de ma mélodie. La relation à la musique et au goût est subjective. Seul l'imaginaire que déclenchent les mots de Vian peut permettre d'approcher cette relation dans une perception synesthésique imaginaire. Le « pianocktail » de Vian est finalement un outil de l'esprit, pour transformer en imagination une mélodie en cocktail. C'est la relation onirique à l'objet imaginaire qui prime. Et si Vian n'a pas réalisé cette idée c'est qu'il était conscient qu'elle ne fonctionnait qu'en imagination où elle prend toute sa force.

Les mots, qui font que les objets littéraires ne sont pas soumis à la technique, apportent cette relation sensible à l'objet impossible à atteindre dans le réel.

Mon verre terminé, mes mains dansent de nouveau sur le piano et je fredonne *La complainte du progrès*.⁶⁵

65. Boris Vian, paroles de *La complainte du progrès*, 1955

Autrefois pour faire sa cour
On parlait d'amour
Pour mieux prouver son ardeur
On offrait son cœur
Maintenant, c'est plus pareil
Ça change, ça change
Pour séduire le cher ange
On lui glisse à l'oreille
Ah! Gudule!
Viens m'embrasser
Et je te donnerai

Un frigidaire
Un joli scooter
Un atomixer
Et du Dunlopillo
Une cuisinière
Avec un four en verre
Des tas de couverts
Et des pell' à gâteaux

Une tourniquette
Pour faire la vinaigrette
Un bel aérateur
Pour bouffer les odeurs

Des draps qui chauffent
Un pistolet à gaufres
Un avion pour deux
Et nous serons heureux

Autrefois s'il arrivait
Que l'on se querelle
L'air lugubre on s'en allait
En laissant la vaisselle
Maintenant, que voulez-vous
La vie est si chère
On dit: rentre chez ta mère
Et l'on se garde tout

Ah! Gudule!
Excuse-toi
Ou je reprends tout ça

Mon frigidaire
Mon armoire à cuillères
Mon évier en fer
Et mon poêl' à mazout
Mon cire-godasses
Mon repasse-limaces
Mon tabouret à glace
Et mon chasse-filous

La tourniquette
À faire la vinaigrette
Le ratatine-ordures
Et le coupe-friture

Et si la belle
Se montre encore rebelle
On la fiche dehors
Pour confier son sort

Au frigidaire
À l'efface-poussière
À la cuisinière
Au lit qu'est toujours fait
Au chauffe-savates
Au canon à patates
À l'éventre-tomates
À l'écorche-poulet

Mais très très vite
On reçoit la visite
D'une tendre petite
Qui vous offre son cœur

Alors on cède
Car il faut qu'on s'entraide
Et l'on vit comme ça
Jusqu'à la prochaine fois

Cartographie

Une séquence

Durant ce cheminement, j'ai pu noter sur mon carnet différentes manières de matérialiser l'évidence que revêt parfois l'irrationnel :

Vian *explícite* une peur par la vision irrationnelle d'une anguille sortant d'un robinet, pour la tourner en dérision et éventuellement pour l'exorciser.

Le toaster, plus encore que l'expression « se nourrir de paroles », *éclaire* une dimension du rapport à la parole, en portant l'effet d'une métaphore jusque dans notre système digestif.

L'antibiotique-oignon *suggère* par une analogie formelle les propriétés de l'oignon agissant sur ma maladie même si ce n'est pas la forme de l'oignon qui lui confère son principe actif.

Dans un second temps, il *matéríalise* l'évolution insaisissable de la maladie à travers l'évolution d'un objet physique.

Le nénuphar dans les poumons de Chloé *rend possible* la représentation mentale d'un combat à mener, en prêtant aux symptômes inaccessibles d'une maladie la forme plus familière d'une plante.

La théorie des signatures *structure* un faisceau d'observations sur le rapport de l'homme à la nature autour d'une hypothèse explicative qui paraît manifeste : l'analogie.

L'effet placebo *déclenche* une réaction psychophysiologique en faisant entrer le patient dans une mise en scène symbolique.

Le tour de magie des cordes, au contraire, matérialise l'irrationnel que revêt parfois l'évidence. Par un escamotage, par une manipulation, par une illusion, par une mise en scène, il *montre* que la réalité n'est pas toujours ce que l'on croit en saisir.

L'installation de Durrell Bishop *explore* les liens de sens que l'on peut tisser entre des fonctionnalités sur un écran et une représentation tangible de ce potentiel de fonctionnalité.

Le répondeur téléphonique de Durrell Bishop restitue à nos mains une gestuelle plus large que celle que sollicitait le bouton, en matérialisant par une simple bille ce qui n'était pas matérialisé physiquement (un message vocal).

L'interrupteur Switch *sollicite un geste* qui va lui-même *convoquer* par analogie un tout autre imaginaire autour de l'interruption d'un courant électrique. Il nous donne la sensation d'une manipulation qui implique l'ensemble d'un circuit, jusqu'à nous amener à prendre en compte intuitivement l'ensemble du réseau sur

lequel circule le flux d'électrons que nous brisons.

De la même manière, par des signes visuels, il *donne à voir en imagination* le chemin du flux d'électrons élargissant ma compréhension d'un réseau étendu.

Bruno Munari, par la description d'une orange en produit issu de l'industrie, *dessine* une nouvelle relation de perception à ce fruit.

Le dessin de Romane, *révèle* différentes dimensions de son attention au monde dans la mesure même où elle ne cherche pas à se conformer aux règles établies du mimétisme.

La scène des cochons dans le film « Le voyage de Chihiro » *expose* une critique d'une société de consommation, par un événement fictionnel traumatisant qui est la transformation des parents en cochon. La scène du bain avec l'esprit de la rivière *transmet* des valeurs quand au respect de la nature en personnifiant l'esprit d'une rivière.

L'essentiel des objets rencontrés enrichissent mon questionnement. Mais, devant ces exemples, j'aurais maintenant envie de redéfinir de manière plus précise les notions d'*irrationnel* et d'*évidence* ainsi que l'action de *matérialiser*, pour organiser ces observations.

Ayant eu la possibilité de manipuler et d'expérimenter chacun des objets rencontrés, j'ai d'abord compris que l'irrationnel et l'évidence ne sont pas contenus dans l'objet lui-même. Ils sont dans le regard de celui qui les perçoit. Ils sont des sensations, des impressions, des sentiments. Donc, lorsque je parle d'*évidence de l'irrationnel*, je veux signifier que j'extrais un sentiment d'évidence d'un objet qui avait provoqué au départ un sentiment d'irrationnel.

L'objet est une sorte de véhicule qui convoque des sentiments en nous faisant passer de l'un à l'autre. Maintenant, comment repérer dans la relation à ces objets les propriétés, les mécanismes, les singularités de ce passage d'un sentiment à l'autre? C'est ce que je me dois de mieux comprendre si je veux être un « Vian-designer ».

Notre perception générale et donc, notre appréhension de ces objets en particulier, prend toujours corps dans un cadre de référence. Je propose de distinguer trois domaines de références qui composent notre rapport au monde et définissent ce cadre perceptif : le domaine gestuel, qui fait appel à la mémoire du corps, le domaine de l'imaginaire, qui fait appel un magma de références concrètes ou abstraites présentes en nous sous la forme d'images mentales et le domaine de la logique, qui fait appel à la rigueur de certains mécanismes mentaux par lesquels nous nous repérons de façon cohérente dans le monde.

Au début de ce mémoire, l'*irrationnel* a été défini comme quelque chose qui n'est pas conforme à la logique, au bon sens, à la raison. Nous pouvons désormais préciser que l'irrationnel, c'est ce qui sort du cadre de référence. Le sentiment d'irrationnel est provoqué par tout élément qui ne semble pas immédiatement explicable par le cadre de référence. Aussi, tout objet, qui convoque un geste, un imaginaire ou une logique que nous n'associons pas habituellement à sa fonction, ou une fonction que nous n'associons pas à sa forme, bref tout élément dont on se demande dans un premier contact ce qu'il fait là, provoque un sentiment d'irrationnel. Un médicament n'a pas à prendre la forme d'un oignon, un grille-pain n'a pas

à imprimer des messages, une orange n'a pas à être décrite comme un produit industriel, etc. C'est donc d'abord en ce qu'il bouleverse l'ordinaire de notre cadre de référence qu'un objet procure un sentiment d'irrationnel.

Force est de constater que l'ensemble des objets que nous appelons *gadgets*, partagent cette propriété. Pourtant, je sais intimement que les objets qui se sont imposés à moi, ne relèvent pas du gadget. Pourquoi? Il est certain que dès lors que l'élément dont on se demande ce qu'il fait là, dévoile son caractère superflu ou accessoire, la nouveauté peut se révéler de peu d'intérêt. Mais, c'est précisément parce qu'il me semble qu'il existe une catégorie d'objets qui, bien que pouvant apparaître sous les mêmes traits que ceux du gadget, révèlent un intérêt à plus long terme, que j'ai employé ce mot d'*évidence*. Il me semble que dans la relation avec certains objets, un sentiment d'évidence vient se substituer au sentiment d'irrationnel. L'évidence, c'est un peu comme une porte que l'on ne voit pas tant qu'on ne l'a pas ouverte. Le sentiment d'évidence naît quand ce sur quoi nous portons le regard parle de lui-même, quand il n'y a pas besoin d'une démonstration pour l'intégrer à notre cadre de référence. Il existerait donc des objets qui, au lieu d'être jetés aux oubliettes, suscitent au contraire un déplacement de nos habitudes que l'on va intégrer à notre cadre de référence, qui va rester en nous, soit qu'ils ouvrent l'éventail de nos gestes, soit qu'ils enrichissent les associations de notre imaginaire, soit qu'ils suggèrent de recourir à une logique plus appropriée, pour un usage donné.

Ces considérations permettent de mieux comprendre l'articulation qui s'opère entre le sentiment d'irra-

tionnel et le sentiment d'évidence perçu au contact de l'objet. Prenons pour exemple le texte sur l'orange de Bruno Munari.

Lorsque je vois une orange, c'est souvent juste avant de l'acheter. Je la palpe, je la sens. Je fais appel à ma vue, à mon toucher, à mon odorat. Une fois choisie, je l'épluche et mange ce fruit de la nature qui semble adapté à ma dégustation. Cette fois-ci, mes papilles m'ouvrent une autre dimension dans la perception du fruit. Mais je peux aussi manger un fruit cueilli sur l'oranger. Alors, lorsque je vois l'orange sur l'arbre, elle est reliée à son contexte d'origine. Je la vois alors comme un produit naturel.

L'homme perçoit ce qui l'entoure
au travers d'un cadre de référence
initial. Il est dans une routine.

À notre perception de l'orange, Bruno Munari vient ajouter une dimension très fonctionnelle. Il décrit une géométrie, une structure, un emballage, une cible de consommateurs. En sollicitant un cadre de référence descriptif de nature industrielle, Bruno Munari nous fait lire une production naturelle sur les mêmes critères que pour une production industrielle. Autrement dit, il veut nous faire sentir l'omniprésence d'une dimension *structurelle* là où nous ne percevons qu'une production *spontanée*. Immédiatement, cela semble aller à l'encontre de l'imaginaire naturaliste que sollicitait notre rapport initial au fruit. L'approche de Bruno Munari, son vocabulaire,

l'échelle à laquelle il l'observe peuvent nous sembler dans un premier temps déplacés, inadaptés.

L'objet perçu nous sort du cadre de référence initiale et déclenche le sentiment d'irrationnel.

Puis, le lecteur se voit dévoiler une logique qu'il ne cherchait pas forcément. Et dans son déploiement, au fil des mots, il observe que l'orange semble effectivement appartenir à la logique d'une construction intentionnelle, décidée, organisée. La précision de la description argumente le rapprochement que fait l'auteur, jusqu'à convaincre le lecteur que ce parallèle est irréfutable alors qu'au premier abord, il nous semblait farfelu. Il découvre une nouvelle façon d'envisager ce fruit. Une autre relation se dessine avec l'orange.

L'homme va chercher à intégrer ces données à son cadre de référence. Pour cela, il construit de nouvelles corrélations. Ce qui n'avait donc, au départ, rien à faire ici, entraîne dorénavant une nouvelle forme d'appréhension.

Ce texte est l'occasion d'une réorganisation de l'imaginaire et de la logique sollicitée, et c'est cette réorganisation elle-même qui, dans la mesure où elle semble intuitivement ou manifestement nous satisfaire, procure un sentiment d'évidence. Le sentiment d'évidence, conscient ou inconscient, est le symptôme d'une com-préhension nouvelle qui s'intègre à nos habitudes au point de servir dorénavant de nouveau cadre de référence dans notre relation à notre environnement. L'objet qui révèle ce sentiment d'évidence est donc le catalyseur d'une nouvelle relation.

Ces nouvelles corrélations déplacent le cadre de référence initial.

Si je fais l'hypothèse d'étendre ces observations au-delà du texte de Munari, je retiens que notre relation avec ce type d'objets s'articule le long d'une séquence qui va du sentiment d'irrationnel au sentiment d'évidence, et qui se déroule généralement sur un temps très ramassé, mais dont seul pourtant le déploiement permettra d'explorer les ressorts.

1. Attentes et repères habituels de notre cadre de référence initial par rapport à l'usage dans lequel nous recourons à des objets similaires.
2. Perception des singularités de l'objet qui déclenchent un sentiment d'irrationnel.

3. Émergence au travers de l'usage de l'objet de nouvelles corrélations entre nos gestes, notre imaginaire et notre logique et déclenchement d'un sentiment d'évidence.

4. Formation intuitive d'un nouveau cadre de référence qui servira de cadre de référence initial aux perceptions à venir.

Le sentiment d'irrationnel et le sentiment d'évidence dont j'avais l'intuition au début de mes observations se révèlent être seulement les symptômes d'une opération plus vaste au sein de notre perception ; opération qui accompagne l'usage de ces objets sans nécessairement que nous nous en prenions conscience (si ce n'est en choisissant de conserver l'objet, plutôt que de le jeter). Or ce que je souhaiterais comprendre, c'est comment le designer peut être en mesure de penser par avance les mécanismes de cette relation de perception entre l'objet et l'usager. Pour en comprendre toutes les subtilités, voyageons de nouveau parmi ces exemples avec l'éclairage de cette séquence.

La salle de bain est un lieu de détente et de soin. Dans cette pièce, le robinet d'eau est associé à un imaginaire du confort. Seulement, apparaît-il à tous avec ce seul imaginaire ?

Que découvre-t-on si l'on choisit de faire sortir de ce robinet une *anguille* friande d'ananas ?

Le lecteur est d'abord interpellé par cette scène étrange. Mais, il sait que tout peut arriver avec les mots. Seulement, la scène décrite par Vian peut susciter une réaction de peur.

Nous avons compris plus tôt qu'il exploite notre méconnaissance concernant le réseau d'eau. Et puisque l'imaginaire a plutôt tendance à alimenter une crainte lorsqu'un doute se présente, le lecteur peut subir cet imaginaire dans la réalité.

En plus de révéler une peur, Vian lui donne une forme et la matérialise. L'animal invoqué peut alors apparaître au carrefour de l'imaginaire et des gestes, lorsque mon amie vient fermer l'évacuation de sa baignoire par crainte de le voir surgir. La phobie révélée par Vian, et que l'anguille catalyse en quelque sorte, habite l'ensemble du réseau d'eau.

Le sentiment d'irrationnel s'éveille surtout chez ceux qui ont des connaissances en plomberie. Les autres imaginent que leur peur est fondée. Cette peur est irrationnelle, mais elle n'existe que parce qu'ils voient dans ces images quelque chose de rationnel. Chacun est devant la même évidence mais la vit soit de l'intérieur, soit de l'extérieur. Quant à Vian, il ne manque pas de tourner en dérision cet imaginaire des canalisations par une anguille dévoreuse de dentifrice.

Le déplacement du cadre de référence initial permet de mettre en exergue notre relation à l'imaginaire et l'usage que l'on en fait.

Un grille-pain est tellement conçu pour griller du pain que toute la relation que l'on a avec lui est entièrement cadenassée par cette fonction. La forme et la manipulation sont contraintes par cette seule logique fonctionnelle. Mais, bien entendu, une fois la tartine grillée, je peux la manger. Le grille-pain se met au service d'un plaisir gustatif.

À partir du moment où l'appareil transmet un message grillé sur la tranche de pain, on apprivoise une toute autre expérience. Sans rien changer dans le geste de manger, on mange du pain et des mots. Ce geste superpose soudain deux fonctions dont un a priori n'a plus rien à voir avec la logique de manger. Et pourtant, lorsque l'on mange ces mots, chose qui vraisemblablement ne nous était jamais arrivée, on découvre le plaisir physique de les déguster ou bien de les déchiqueter. Ainsi, le rapport que l'on a à la nourriture peut soudainement gorger de nouvelles sensations notre rapport aux mots, et inversement. C'est ce que nous suggérerait l'expression métaphorique « se nourrir de paroles », sauf que c'est désormais quelque chose que l'on découvre par l'expérience, sur les papilles, dans le gosier, dans l'estomac. Certains sentiront peut-être ce toaster comme un gadget. Mais pour d'autres, la révélation des réjouissances ou des désagréments inattendus de cette expérience de chaque matin, pourra devenir une pratique quotidienne pertinente dans la distance et le rapprochement nouveaux qu'elle nous permet d'avoir avec les paroles de nos proches.

Dans son déplacement, le cadre de référence ouvre à un rapport différent à ce qu'il questionne.

Qu'est ce qui explique la forme des médicaments en comprimés ronds, ovales ou rectangulaires ? Qu'est ce qui explique leur couleur tantôt coquille d'œuf, saumon, vert amande ou bleu gendarme ? Qu'est ce qui explique leur mode de présentation en plaquettes ou en tubes ? Nous n'avons aucune idée de pourquoi tout cela, ni si cela est relié aux symptômes sur lesquels ils prétendent agir. Nous pouvons simplement imaginer que les industries pharmaceutiques cherchent la rentabilité quant à la fabrication et au transport de leurs produits. Mais pour le malade, et en regard de la maladie à traiter, ces choix sont complètement arbitraires. Ils ne le renseignent en rien sur les effets du médicament qu'il doit ingérer. Même les noms portent à se demander comment se repèrent les pharmaciens dans cette masse de médicaments. En conséquence, la prise de médicaments elle-même, peut sembler parfois quelque peu arbitraire.

Intervenir sur le mode de présentation d'un antibiotique et lui donner la structure en strate d'un oignon, peut d'abord quelque peu interloquer le malade, qui pourra se demander ce que cette forme, familière dans sa cuisine, vient faire ici : un médicament n'a rien de gastronomique ! Mais aussitôt, face à cette forme manifestement intentionnelle de l'antibiotique-oignon, il réalise à quel point les comprimés dont il avait pris l'habitude, étaient arbitraires dans leur forme et leur mode de présentation.

Et même si le malade sait bien que, à l'instar de la pipe de Magritte, cet oignon n'est pas un oignon, en recherchant les raisons qui ont motivé cette analogie structurelle, il a la possibilité de comprendre que tout comme l'oignon, l'antibiotique agit en éliminant les bac-

téries. La forme sollicite un savoir. Elle éclaire le malade sur le mode d'action du médicament.

Au fil des jours, le malade ingère une à une les strates de l'antibiotique. Son évolution suggère une logique: le médicament incarne en quelque sorte l'étendue des symptômes qu'il reste à traiter, et s'il diminue alors la maladie devrait simultanément se résorber. Ainsi, le malade associe ce qu'il ne peut sentir ou mesurer, à savoir l'évolution de sa maladie, à celle du médicament qui, hors de lui, par l'évolution de sa forme, rend perceptible son effet supposé. Il voit donc, dans le médicament, une jauge de ce qu'il ne pourrait autrement percevoir. Dans cette nouvelle relation à la maladie, il se sent acteur. Et en avalant son médicament, il peut se voir dévorant sa maladie, comme si l'oignon lui permettait de cumuler l'effet pharmaceutique et l'effet placebo.

Une autre dimension entre en jeu. On se nourrit essentiellement avec des aliments naturels, vivants et donc qui évoluent. Dans sa forme et dans son évolution, l'antibiotique-oignon transpose cet imaginaire sur le comprimé que l'on avale. Ainsi, il restitue une dimension naturelle au médicament et à sa prise. Il sollicite la logique de quelque chose qu'on fait pénétrer dans notre corps, que l'on digère puis qui ressort. Alors, la maladie devient aussi quelque chose que l'on a ingéré, qu'on peut digérer et qu'on peut sortir. En évoquant l'acte de se nourrir, l'antibiotique-oignon nous réinscrit dans un cycle naturel, qui n'a rien d'arbitraire.

La structure de l'oignon appliquée à un antibiotique dote d'un imaginaire pertinent la prise de médicament. Cette forme qui n'avait rien à faire ici devient éclairante.

En déplaçant une référence formelle donnée là où le cadre de référence était arbitraire, Mathieu Lehanneur crée des repères là où il n'y en avait pas.

Observons un autre cas de médication. Un malade qui cherche à se soigner d'une maladie qui l'encombre suit un parcours. Ce parcours consiste le plus souvent à voir un médecin qui lui délivre une ordonnance après consultation. La personne malade s'appliquera ensuite à exécuter le rituel de prise prescrit par son médecin sans vraiment savoir précisément de quoi il retourne, ni percevoir une action immédiate. Son manque de connaissance l'oblige à être dans une situation de confiance. Au regard de cela, ne pourrait-on pas exploiter cette ignorance à la faveur du malade ?

Lorsqu'un médecin choisit de prescrire un médicament qui ne contient pas de principe actif, il amorce une mise en scène dont le malade est l'acteur sans jamais le savoir. Le patient, en situation de confiance avec son médecin, qui prend ses médicaments comme à son habitude, peut ressentir les effets de la mise en scène en croyant avoir affaire aux effets du médicament. C'est ce qu'on appelle l'effet placebo. Celui-ci sollicite une logique qui se joue entre le cerveau et le corps : Le cerveau qui perçoit la mise en scène sans percevoir la supercherie, associe une prise de médicaments à un effet physiologique. L'effet placebo révèle l'effectivité d'une mise en scène sur l'organisme.

L'effet placebo révèle que c'est sous la routine apparemment rationnelle de notre cadre de référence que se trament des corrélations littéralement irrationnelles. C'est sur l'existence de ces mécanismes même que l'effet placebo met le doigt. Il peut apparaître comme un contre exemple puisqu'au lieu de déplacer, il se contente d'exploiter un cadre de référence initial.

L'adulte accède plus facilement à une connaissance par des mots, et comprend la logique d'une maladie en fonction du degré de connaissance que son médecin a de cette maladie et qu'il est capable de lui apporter. Pour l'enfant, une maladie a quelque chose de beaucoup plus insaisissable que pour l'adulte. Tout l'enjeu est alors de rendre saisissable pour lui sa maladie, dans le but de la lui faire comprendre et plus particulièrement de lui faire accepter un traitement.

Une des façons de lui permettre de saisir une des dimensions de sa maladie, sans passer par les connaissances médicales, c'est de remonter aux logiques de son imaginaire, et nous avons compris plus avant qu'elles sont plutôt anthropomorphiques. C'est en utilisant ces schémas habituels de la logique enfantine, que Mathieu Lehanneur, avec le *troisième poumon*, change le protocole de prise du médicament. Il vise à offrir un outil de compréhension à l'enfant.

Après les explications d'un adulte, l'enfant fait plus ample connaissance avec son nouveau compagnon. L'imaginaire mis en scène par l'adulte pour l'enfant devient une somme d'actions et de réactions dont l'enfant peut comprendre progressivement la logique. L'objet incarne un imaginaire anthropomorphique qui le renvoie aux réactions de son propre corps. Ainsi, il va l'associer la logique de l'objet à la sienne, comprenant son besoin au travers du besoin que l'objet semble exprimer.

Une routine s'instaure là où il n'y en avait pas. Des corrélations sont inventées de toutes pièces.

Tout comme le troisième poumon, ou l'antibiotique-oignon, la *théorie des signatures* est une illustration du besoin de l'homme d'expliquer ce qui l'entoure par l'analogie. Elle est un outil pour donner du sens à ce qu'il crée, elle devient ici un outil pour donner du sens à ce sur quoi il n'a pourtant pas de prise.

De la même façon que le troisième poumon, à l'échelle d'une société, la théorie des signatures s'invente un cadre de référence à partir de quelques intuitions.

Dissocions les événements d'un *tour de magie*. Pour mettre en confiance le public, le magicien inspecte les objets qui vont servir au tour, pour démontrer leur banalité. Il sollicite la logique du cadre de référence du spectateur, son rapport habituel aux objets. Il insiste sur le fait que chaque chose est à sa place : la scie coupe, la boîte est un contenant, une corde reste une corde. En même temps, il annonce ses intentions, c'est la promesse. Elle précède le tour. Le magicien maintient le spectateur dans sa logique pour pouvoir mieux escamoter par une gestuelle imperceptible ou par des objets truqués, la logique qu'il déploie. Il manipule les corrélations du spectateur, créant une bifurcation de deux logiques dont l'une ne lui est pas accessible. Aussi parfois, le magicien fait intervenir un pouvoir magique. C'est un mot comme le bien connu « abracadabra », le souffle d'une personne du public ou encore un coup de baguette magique. Dans tous les cas, il explicite une causalité magique. Intrigué, le spectateur redouble d'attention. Finalement, voici le prestige. Celui-ci donne toute sa dimension à la magie et n'existe que dans la perception du spectateur. L'impossible se produit sous les yeux du public dérouté. La rupture de logique entre une attente et un résultat, bien que ce dernier fût annoncé, produit ce sentiment d'irrationnel. La perception de la réalisation d'un impossible se transforme en sensation magique. On comprend alors que ce que crée le magicien, c'est une sensation. Et pour augmenter ce sentiment, comme il vérifie les cordes une à une avec le public, il offre de vérifier, dans un autre escamotage, que ce qu'il montre n'est pas un

escamotage. Il prend le pas sur les spectateurs, pour contredire les trucages qu'ils pourraient imaginer.

Il y a donc bien ici aussi un déplacement qui se produit chez celui qui vit le tour de magie. Mais le sentiment qui naît de ce déplacement n'est plus de l'ordre de l'évidence mais de l'ordre de l'irrationnel : il est impossible de moduler à souhait la longueur d'une corde. Aussi peut-on dire que la séquence que nous avons envisagée est inversée, puisque le sentiment d'évidence perçu au début du tour de magie précède ce sentiment d'irrationnel.

Quelque chose reste cependant commun à ces deux séquences. Comme il reste un déplacement chez celui qui vit la séquence initiale, il reste après le tour une obsession ou un émerveillement. Mais ces sentiments disparaissent si je comprends le tour, et il devient un gadget.

Dans notre cadre de référence initial, un répondeur domestique est un boîtier muni de quelques touches pour lire un message, l'enregistrer, l'effacer, rappeler le contact, etc. Sur ce boîtier, une diode informe de la réception de message. Mais qu'est ce qui différencie l'action d'appuyer sur un bouton pour mettre en route un lave-vaisselle et pour écouter un message ?

Dans ce souci de clarté, Durrell Bishop établit avec son ~~répondeur~~, un nouveau protocole d'écoute des messages. Le message et le numéro de téléphone du contact, autrement dit les informations numériques, ne sont plus des signaux électriques invisibles contrôlés par des boutons, mais prennent forme dans la matière d'une bille. Cette matérialisation du message sort l'utilisateur de son cadre de référence initial.

La manipulation de la représentation physique d'une information numérique permet de comprendre une manipulation autrement abstraite. Aussi, dans sa forme et dans son organisation, l'objet suggère sa propre utilisation et ne semble pas avoir besoin d'explications. Seulement, cet objet est bien encombrant pour son rôle. D'autant qu'il y a besoin d'un téléphone particulier en plus du boîtier du répondeur pour pouvoir rappeler un contact avec la bille. Plus qu'il ne révèle une évidence d'ensemble, ce répondeur est un démonstrateur. C'est aussi le cas de l'installation de Durrell Bishop qui se revendique comme telle. L'ensemble de ce travail est une recherche.

En voulant utiliser des objets concrets dans la manipulation d'informations numériques, Durrell

Bishop veut souligner l'évidence que pourrait faire naître la manipulation de la matière. Il déplace le cadre de référence initial en inventant de nouvelles corrélations.

Lorsque l'on a des photographies entre les mains, il est possible de se rapprocher d'elles pour mieux les observer. En les rapprochant de notre œil, non seulement ce qui les compose semble devenir plus grand, mais plus de détails pénètrent du coup le champ de notre perception et s'offrent à l'acuité de notre regard. Lorsque nous approchons notre œil d'un écran, l'action n'est pas toujours convaincante du fait de sa faible résolution : chaque pixel de la trame devient plus gros, mais il n'y a pas plus de détails à percevoir. C'est donc la possibilité de zoomer numériquement sur l'image qui vient se substituer à cette expérience physique. Et, je comprends maintenant que même si la sensation est différente, dans les deux cas, j'augmente la possibilité pour moi d'avoir une acuité sur un détail. Le résultat est le même, mais le moyen est différent. Le zoom sur un écran est rendu possible par une souris ou un clavier. Je clique sur l'icône d'une loupe. Le curseur devient cette loupe dans son image et dans sa fonction. Je le déplace sur l'image sur laquelle je veux avoir une action, en pointant la zone qui m'intéresse pour qu'elle n'apparaisse pas hors de l'écran après avoir zoomé. Finalement, je clique sur l'image qui s'agrandit à l'écran. Cette fonction est aussi valable sur un clavier avec deux raccourcis : en appuyant simultanément sur les touches Pomme et + ou sur les touches Ctrl et +. Ces moyens tendent à offrir le maximum d'aisance. Mais on reste loin de la facilité du geste physique de rapprocher une image de ses yeux.

La première fois que l'utilisateur prend l'*iPhone* en main, il a l'impression d'apprendre un geste nouveau puisqu'il l'applique dans un contexte nouveau, celui de la manipulation d'un *smartphone* qu'il vient d'acheter ou qu'un vendeur ou un ami vient de lui mettre entre les mains.

Pour agrandir une image sur son écran tactile, il apprend qu'il doit éloigner ses deux doigts posés sur l'écran. Mais immédiatement, il comprend qu'il ne fait que transposer un cadre de référence gestuelle physique dans le domaine du numérique. Éloigner ainsi deux doigts l'un de l'autre tout en maintenant une pression est un geste qui, dans la mémoire expérimentale de notre main, produit un étirement de ce sur quoi il s'applique. Et si la réaction de l'interface à ce geste consiste donc à étirer l'image, comme si elle était devenue élastique, rien ne pourra nous sembler moins arbitraire, autrement dit, plus évident. Un imaginaire révélé au travers d'un geste sollicite dans la manipulation de l'objet une logique issue d'un autre cadre de référence. Il est alors pour lui inévitable que le geste de rapprocher ses doigts produira l'effet inverse; d'une part, car il est le contraire du premier geste et dans sa logique doit entraîner l'effet inverse, mais aussi parce qu'il a compris plus largement la logique de cette interface.

Voilà comment une action que nous n'avons jamais expérimentée envers un écran tactile, pourra sembler en quelques millisecondes, eu égard à notre expérience en de tout autre circonstance, immédiatement valide dans les réactions qu'elle déclenche sur une interface numérique. Et voilà comment des gestes, et l'ensemble des corrélations qui leurs sont associées, s'inscrivent spontanément dans notre usage, au point que tout écran tactile qui n'associe pas de réaction équivalente à ces gestes paraîtra rétrospectivement se priver arbitrairement d'un potentiel évident. Parce qu'il permet de retrouver instinctivement des gestes qu'on avait déjà en quelque sorte appris, l'iPhone restitue une logique gestuelle là où nous en étions privés. L'utilisateur retrouve par ses mains la compréhension de l'interface et la jouissance de ses doigts. Des corrélations existantes sont déplacées de leur cadre de référence éclairant ainsi un nouveau cadre de référence.

Pour éteindre et pour allumer une lampe, on presse avec son pouce un bouton, ou on le fait basculer. De manière générale, le bouton se trouve sur un boîtier parallélépipédique, installé sur le fil électrique de la lampe. L'interrupteur répond à une rationalité industrielle et à une fonction. Mais comment pourrait-il, en conservant ces préoccupations, ne pas réduire l'homme à un simple presse-bouton ?

À partir du moment où l'on s'écarte de la forme conventionnelle de l'interrupteur, celui-ci apparaît d'abord comme étonnant. On comprend la forme de l'interrupteur *Switch* une fois qu'on a pu le manipuler et le briser tel une branche. Les Radidesigners enrichissent notre expérience en sollicitant notre connaissance d'un « circuit » naturel (la brindille, la branche, l'arbre) afin que nous ayons en main et en tête l'image de notre intervention sur un circuit de ramifications autrement plus abstrait. L'utilisateur comprend les conséquences de son geste et le relie à l'ensemble du réseau électrique.

De plus, l'objet sollicite davantage notre main dans ses potentiels. L'utilisateur retrouve une dimension du geste liée à des expériences où il est plus à même de sentir les effets de son action. L'interrupteur des Radi-designers donne l'impression d'accéder par le geste à un plaisir logique. Il ajoute quelque chose qui était là et dont on se privait en quelque sorte, et fait paraître plus arbitraire encore l'interrupteur conventionnel qu'il remplace.

Le cadre de référence dans lequel l'objet nous fait nous situer, est élargi dans deux directions.



Pour nous un fauteuil est composé de pieds surmontés d'une assise, d'un dossier, et de deux accoudoirs. Il n'a qu'un sens. La fonction de s'asseoir est déterminée par sa structure. Le fauteuil impose sa logique et c'est à nous d'adapter notre corps à l'objet. C'est une vision simple et fonctionnelle du fauteuil. Mais est-ce la seule relation que l'on peut avoir à cet objet?

Dans l'assemblage de photos *« seeking comfort in an uncomfortable chair »*, Bruno Munari déplace son corps autant que l'objet dans des positions expérimentales. Il est à la recherche de confort sur un fauteuil qui, comme le précise le titre, lui est inconfortable. Cela peut d'abord sembler anecdotique. Mais à la fois méthodique et obsessionnelle, sa démarche pique la curiosité puis finalement éveille l'intérêt.

Au fil de leurs permutations, son corps et le fauteuil semblent faire l'amour, illustrant ainsi un Kâmasûtra de la lecture en fauteuil. Ce duo induit que le rapport entre le corps et l'objet est une relation. Bruno Munari expérimente. Il cherche deux formes réciproques entre le corps et le fauteuil, deux formes qui s'épousent. On peut dire qu'il est dans l'acte de « conformer » plutôt que dans celui de « conforter ». En exposant une vision dynamique du confort, il s'oppose à la vision que l'on peut en avoir aujourd'hui. En effet, on a tendance à entendre le mot confort dans le sens de quelque chose qui est « préconformé » ; autrement dit qui est figé dans un état que l'on impose comme étant confortable, où paradoxalement le corps doit se plier dans une position définie. Or si ce fauteuil a priori conçu pour que l'on y soit assis confortablement n'est pas confortable, c'est

bien que l'imaginaire du confort n'est pas le même pour tous. Ainsi Bruno Munari redéfinit en quelque sorte le mot confort, comme étant le fait de quelque chose non pas de confortable mais à « conformer », de quelque chose ouvert aux permutations de nos désirs, de nos besoins, de nos postures.

Il nous suggère de remonter à ce qui le rend possible. Il nous invite à nous interroger sur l'acte de « conformer » son corps à quelque chose, et sur notre pouvoir de « reconformer » les choses. Il nous incite à ne pas rester dans une vision simple et fonctionnelle de celui-ci.

Si ces postures semblaient au départ farfelues, elles font au final paraître figées et étriquées nos attentes habituelles envers un fauteuil. Comme si la réaction de l'objet au libre-arbitre de notre corps devait soudain primer. Ainsi ce n'est pas parce qu'un fauteuil « présente bien » qu'il sera un « bon coup ». Et inversement, un fauteuil qui pourra paraître formellement sans intérêt pourra heureusement se révéler ouvert aux caprices de notre physiologie.

Au lieu de nous conforter dans un design figé par une vision de l'ergonomie à laquelle je dois me soumettre, Munari insiste sur l'intérêt d'un design de la relation. Dans le contexte plus large des objets, il nous rappelle que le corps et l'objet sont liés dans une relation que c'est cette relation qui prime. Bruno Munari déplace la logique initiale du confort et dégage un nouveau cadre de référence.

Un dessin d'enfant, c'est a priori un dessin débordant de maladresse. Un trait de crayon esquisse des formes de manière schématique. L'enfant, directement dans l'acte de faire, tente de figurer ce qui le traverse. Seulement, n'y a-t-il pas autre chose à comprendre dans ces dessins ?

En déchiffrant le *dessin de Romane*, celui qui regarde le dessin pressent qu'il devient le lecteur de ce qu'exprime l'enfant. Romane ne fait pas qu'une énumération de ses idées. Son dessin suit une logique de construction.

Observons davantage les différents éléments de cette construction. Lorsqu'elle dessine une maison sur des roulettes, elle dessine ce qu'elle voit d'une maison : un triangle pour le toit, un rectangle pour une porte, des tuiles. C'est la part mimétique du dessin d'enfant. Mais Romane dessine également ce qu'elle sait, lorsqu'elle dessine des roues : des roues permettent de rendre un objet mobile. Et finalement, quand elle superpose les deux, elle dessine ce qu'elle conçoit : une maison sur des roulettes. Dans ce carrefour, Romane révèle son état d'attention au monde, tout en suivant une logique de construction de la phrase.

De cette manière, l'enfant rappelle que dessiner et agencer, ou être attentif et mettre en mots, c'est avoir une certaine prise sur les choses. C'est aussi ce que fait Bruno Munari dans son texte de « L'orange ». C'est toujours dans un cadre de référence que nous sommes au monde et ce cadre de référence est toujours une construction.

Le point de vue que j'ai choisi pour expliquer l'ensemble de mes exemples me conduit à requestionner ce que j'affirmais plus haut au sujet du *voyage de Chihiro*. Je me suis éloignée de la relation que pouvait avoir l'enfant au film, pour interpréter platement des images. Observons maintenant plus précisément cette relation.

Un enfant qui va au cinéma avec ses parents, sait qu'il y va pour passer un bon moment. Il sait que ce qui se passe à l'écran n'est pas réel. Mais pour lui, si les adultes lui montrent ces images, c'est qu'il y a une raison, c'est qu'une dimension du réel se joue dans la projection. Il comprend que l'adulte y glisse des valeurs et des comportements à intégrer et que ça n'est pas que de l'imaginaire. L'enfant sait qu'il est dans un cadre de transmission.

Mais dans *Le voyage de Chihiro*, Miyasaki fait vivre à l'enfant une scène effrayante. En se ruant sur de la nourriture, les parents de Chihiro se transforment en cochons.

La comparaison dans l'expression « manger comme un cochon » que connaissent les enfants est prise au sérieux et devient une métaphore: les parents sont des cochons. Par cette séquence, ce n'est plus seulement des mots, l'enfant en fait l'expérience. Il va d'abord se dire que ce n'est qu'un film. Seulement, l'insistance dans le son, le montage, les images et la frayeur exprimée par Chihiro, font prendre à cette scène une telle proportion, qu'elle ne restera pas comme étant juste une fiction. Comme ce sont des adultes qui montrent cette scène, cela devient très sérieux pour l'enfant. Les parents de

Chihiro se transforment en cochons sérieusement. Si la métaphore sert à prendre les choses au sérieux, cela change complètement leur registre d'attention.

D'une part, l'enfant se dit que c'est une fiction, que ça ne peut pas arriver en réalité, mais en même temps, il a peur car cela fait référence à une réalité. Il ne sait plus s'il a raison d'avoir peur ou si c'est une peur irrationnelle. Et puisque c'est un contexte où il est censé passer un bon moment, cela le déplace, cela le sort de la logique initiale. Il ne sait pas comment l'intégrer. Tout le long du film, ce déplacement le maintiendra dans un état d'attention toute particulière. Il attend que le film le soulage de ce trauma.

Quelques scènes plus tard, la fillette doit prendre son courage à deux mains pour nettoyer le monstre putride. Les enfants vont alors comprendre en la suivant que si l'on commence par ne plus avoir peur, il est possible d'agir.

Ce que l'enfant a vécu avec la scène des cochons, Chihiro va le faire dans l'ordre inverse avec la rivière. Face à ce qui se présentait sous les traits d'un monstre, elle va dépasser ses peurs et rester attentive, jusqu'à finalement restituer sa forme initiale à cette monstruosité et comprendre qu'il ne s'agissait que de la manifestation d'une rivière dégradée par la pollution. C'est comme si elle retransformait ses parents. Elle montre qu'un retour en arrière est possible. Elle est la preuve qu'elle peut sauver ses parents devenus des cochons, et même les monstres ont besoin d'elle. Cette scène est en quelque sorte une résolution de la scène des cochons.

Les enfants comprennent alors que si les parents sont devenus monstrueux, ce n'est pas parce qu'ils sont méchants, mais c'est à cause d'un appétit qui les dévore tout autant qu'ils dévorent. Tout comme la rivière, ils sont pollués. Ils sont dans un état malade. Ce qui les met dans cet état, c'est quelque chose qu'ils ne maîtrisent pas. L'enfant comprend que derrière le monstrueux, il y a une explication.

Dans la scène du bain, les enfants découvrent que l'on peut intervenir sur ce qui semble nous dépasser, à une échelle humaine. Ils comprennent en quoi ils sont reliés à ces événements et qu'il se joue là une dimension du réel.

Durant tout le film, Miyasaki montre à l'enfant au travers de Chihiro, qu'il peut être plus adulte que ses parents. À l'enfant de transposer l'imaginaire du film dans la réalité.

Les objets que décrit Vian sont la démonstration qu'il n'est pas nécessaire de tout reconstituer de l'objet pour l'intégrer. Il en est de même pour le « *plavocktail* ». Son évocation suffit à révéler l'idée d'une synesthésie entre un goût et une mélodie et à intégrer pour le lecteur l'effet de l'objet. En outre, le rapprochement des deux sens est subjectif, et reste donc impossible à programmer sur une machine. Quand à Boris Vian, laisse le lecteur libre d'associer un goût à une musique. Le déplacement et la production de nouvelles corrélations qu'il engendre sont la part qui nous intéresse, parfois plus que l'objet lui-même. Vian illustre le pouvoir de remonter un nouveau cadre de référence, en cuisinant simplement les mots.

Le cadre de référence initial suppose que les mots ont un pouvoir suffisant pour que l'on puisse en jouir en faisant parler notre imaginaire. Cet exemple est proche de celui du placebo car il révèle les mécanismes de l'imagination. Il nous conforte dans une vision idéaliste qui considère que les mots se suffisent à eux-mêmes.

1955 marque l'avènement de la société de consommation en France. C'est une période de prospérité. Les ménages se lancent dans une course à l'équipement. Ils se dotent de téléviseur, réfrigérateur, automobile, lave-linge... Les prospectus vantent le super-pouvoir de leurs produits, promettent la simplicité optimum et valorise l'utilisateur avec par exemple des noms comme le « Vapomatique », ¹ le « Prestige », ² et même la « Supermatic ». ³ C'est l'entrée dans le monde moderne. Mais il semble que certains ne le voient pas de cet œil.

Qu'advient-il si l'on évoque avec d'autres mots ce qui fait le bonheur des ménages de l'époque? Composée en 1955 et d'abord intitulée « Les Arts ménagers », la chanson « *La complainte du progrès* » de Vian interpelle d'abord. Il expose l'importance qu'a pris l'équipement de la maison dans le cœur des Français, jusqu'à remplacer l'amour. Le jeu de la séduction dépend alors d'« un frigidaire, un joli scooter, un atomixer »... Mais qu'est ce qu'un « atomixer » ? Est-ce une marque? D'autres objets tout aussi étranges les uns que les autres défilent.

« Le chauffe-savates » par exemple met le doigt sur une rupture entre les classes sociales par l'usage du mot d'argot « savates », qui fait référence à une catégorie sociale pauvre, pour parler d'un objet qui serait plutôt celui de la classe sociale aisée. En réunissant les deux pour désigner un même objet, Vian crée un raccourci socioculturel pour être percutant. Il utilise également

1. Publicité pour un fer à repasser de la marque Calor, prospectus, 1954

2. Publicité pour un rasoir électrique de la marque Calor, prospectus, 1955

3. Publicité pour une machine à coudre de la marque Elna, prospectus, 1954

un vocabulaire descriptif violent, là où la publicité chercherait à édulcorer les choses. L'« éventre-tomates » en est un exemple. Par ce choix, il insiste sur la violence gestuelle de l'objet. Mais il tourne aussi certains objets en dérision, en ajoutant une dimension féerique à l'objet, comme avec « l'efface-poussière ». Ainsi, il nous montre le côté absurde de nos désirs, car la poussière ne peut s'effacer.

Nous n'avons pas affaire ici à l'ingénieur qu'est Vian, mais bien à l'écrivain. Par les mots, il souligne certains aspects de l'objet pour nourrir sa critique, une critique du progrès. Il souligne l'exagération des qualificatifs employés pour décrire certains produits par les publicités qui veulent les faire passer pour des super-héros. Il en rajoute une couche pour accentuer davantage l'incongruité du propos et ainsi la révéler. Pour cela, les mots lui suffisent. À eux seuls, ils créent un déplacement pour ceux qui les écoutent. Un raccourci prend les choses de vitesse et déclenche le rire qui révèle toute l'évidence du propos. Vian joue sur l'humour pour opérer sur le cadre de référence initial qui est celui du discours publicitaire de 1955, éclairant ainsi une sorte de supercherie de l'imaginaire que ce dernier veut associer à l'usage des objets promus.

Observations : En identifiant trois notions qui sont l'imaginaire, la gestuelle et la logique, nous avons compris le fonctionnement d'un déplacement d'un cadre de référence à une autre. Par l'établissement d'une séquence, nous avons pu observer une chronologie dans la perception de l'évidence que revêt parfois l'irrationnel. Mais nous avons noté que le tour de magie établit en premier lieu une évidence avant de faire surgir le spectacle de l'irrationnel, alors que notre séquence déploie d'abord un sentiment d'irrationnel avant de faire naître un sentiment d'évidence. Les objets qui attirent notre attention opèrent donc un tour de magie inversé. Or, tout comme les magiciens ont pris la peine de nommer trois étapes de l'exercice d'un tour de magie (la promesse, le tour, le prestige), nous pourrions chercher à qualifier les différentes étapes de la séquence de magie inversée.

Au préalable, il y a généralement des habitudes de percevoir, de penser, d'agir, de faire, bref une *routine*, et celle-ci est plus ou moins consciente de notre part. C'est au sein de ce cadre de référence qu'a lieu la perception de l'objet. Cette perception se décompose elle-même en deux étapes. Celle du premier regard ne dure que quelques millisecondes et déclenche un sentiment d'irrationnel. Nous la nommerons *l'étonnement*. Puis dans la foulée, celle de la première appréhension de l'objet consiste à établir un contact avec l'objet, à l'observer, à entrer dans une relation avec lui. Nous la nommerons la *prise en main*. Au fur et à mesure des manipulations et des utilisations successives de l'objet, des corrélations, des savoir-faire, des accointances se dessinent entre

l'objet et l'usager. On pourra parler d'*apprivoisement*. C'est au cours de cette étape que se cristallise, on pourrait même dire se catalyse, un sentiment d'évidence. Enfin, une fois que l'ensemble de ces corrélations sont devenues des habitudes spontanées et qu'elles ont en quelque sorte redessiné un nouveau cadre de référence, le tour de magie inversé est achevé et on peut parler de d'*adoption*. Donc pour reprendre, il y aurait dans le tour de magie inversé, *la routine*, l'*étonnement*, la *prise en main*, l'*apprivoisement* puis l'*adoption*.

Des familles

Pour répondre à la question « comment matérialiser l'évidence que revêt parfois l'irrationnel », j'ai souhaité faire feu de tout bois, sans me retenir d'aborder des textes, des images, des objets qui sollicitaient mon attention dans cette direction. Il s'agissait intuitivement de dégager les tenants et les aboutissants d'un sentiment éprouvé dans la relation à chacun de ces objets, quelle que soit leur nature. Pourtant, force est de constater qu'à ce stade de ma recherche si ces exemples appartiennent à une même séquence, ils constituent deux familles distinctes de par leur nature.

Il y a d'un côté des objets physiques qui impliquent pleinement une relation corporelle et ont même en retour une action physiologique (le toaster, l'interrupteur Switch, l'antibiotique-oignon, etc.). Il y a d'un autre côté des objets qui s'adressent uniquement à notre imaginaire ou à notre intellect (l'anguille de Vian, l'orange de Munari, etc.) ; ce sont des énoncés en mots et en images. Objets solides ou simples énoncés ont en commun d'entraîner ces déplacements et corrélations dont nous

venons d'observer la séquence. Ils n'en sont pas moins distincts dans leur appréhension.

Avant de tenter de mieux distinguer la façon dont ces deux catégories d'objets opèrent, essayons encore d'en éclairer la lecture. Nous étions partis du constat que le sentiment d'irrationnel naissait souvent d'une forme qui n'avait rien à faire ici (oignon, anguille, porc, bille...). Or, il existe une figure de rhétorique qui consiste précisément à transposer une forme hors de son cadre de référence, ou à convoquer un cadre de référence qui n'est pas celui de la forme habituellement observée. Il s'agit de la métaphore.

Ainsi, tous mes énoncés étaient-ils différemment métaphoriques et jusqu'où peut-on qualifier un objet de métaphorique ?

Commençons par observer les énoncés métaphoriques. Certains déplacements qu'ils produisent sont l'effet d'une juxtaposition. L'imaginaire y semble remonté dans un autre ordre, et induit de nouvelles corrélations pour créer un rapprochement inattendu, sans qu'il n'y ait besoin de faire exister les objets évoqués dans la matière. Vian utilise des mots existants qu'il bricole entre eux. C'est le cas du « chauffe-savates » dans la complainte du progrès de Vian et de l'« éventre-tomates ». Pour ces deux objets-mots, la juxtaposition de deux dimensions opposées crée un contraste.

Mais ce que nous nommerons la *juxtaposition métaphorique* peut également solliciter une analogie entre deux éléments. La juxtaposition d'une anguille et d'un robinet est un moyen de convoquer l'imaginaire enfoui de l'un, par analogie avec l'imaginaire explicite de l'autre. Il en est de même pour « L'orange » de Bruno Munari. Un champ lexical

de l'industrie sur la forme d'un fruit sollicite une logique commune entre cette forme et un cadre de référence extérieur.

Dans la juxtaposition métaphorique, on peut dire qu'un rapprochement ou une confrontation métaphorique, font apparaître respectivement des liens de similarité ou de contraste pertinent entre deux éléments disjoints..

La séquence où les parents de Chihiro se transforment en cochons se présente différemment. Le *comparé* et le *comparant* ont en commun leur manière de manger. Dans le cas des images de Miyasaki, le comparant prend le dessus sur le comparé, puis plus tard, redevient le comparé. Dans une temporalité, cette transformation souligne et concrétise les liens de similarité entre deux comportements, à savoir manger salement. Une forme (les cochons), auparavant hors du cadre de référence initial, apparaît dans celui-ci puis disparaît. C'est ce que nous nommerons la *transformation métaphorique*.

On compose un cocktail et on compose une mélodie au piano. Ces deux actions différentes sont désignées par un même terme. Aussi, il arrive qu'elles se réunissent dans un même contexte. De ces liens partagés, naît ce que l'on pourrait désigner comme une machine à composer, où l'action de composer un cocktail se greffe à l'action de composer une mélodie. Avec le « pianocktail » de Vian, on peut parler de *combinaison métaphorique*.

Romane dans le dessin de sa maison roulante, utilise également la combinaison. Elle attribue à son habitation les mêmes propriétés que celles de sa trottinette, pour qu'elle puisse la suivre. Mais si, dans le cas du « pianocktail », la combinaison existe de par une carac-

téristique commune qui est l'action de *composer*, Romane utilise les caractéristiques des roues pour répondre à son désir de dessiner une maison qui se déplace.

Le nénuphar qui pousse dans les poumons de Chloé est à rapprocher du « pianocktail ». Comme un parasite qui viendrait s'installer dans les poumons, la plante peut parasiter un lac en l'envahissant. La forme du nénuphar partage une caractéristique avec un parasite.

Dans chacun de ces énoncés métaphoriques, un rapport donné nous éclaire autrement sur un objet ou sur une expérience et vient alors structurer une perception différente de la réalité.

Considérons désormais la famille des objets physiques. Manger un pain grillé d'un message semble l'incarnation de l'expression métaphorique « se nourrir de parole ». Mais est-ce pour autant une métaphore ?

Dans l'acte de manger un message imprimé sur le pain, le registre de la transposition, aussi métaphorique soit elle, est différent de celui de l'énoncé métaphorique. La métaphore ne devient plus quelque chose à comprendre, mais quelque chose dont on peut faire l'expérience. Je peux dévorer les mots, les déchiqueter, les adoucir de confiture, les savourer... Je vis une expérience physique. La transposition se joue sur un support physique, alors que la métaphore est un outil de rhétorique. Si je veux avancer plus loin, il me faut qualifier ce mouvement.

Le mot *métaphore* est composé du préfixe grec *méta-* qui « par extension du sens dynamique de « se rendre au milieu de », [...] a pris celui de « vers, à

la recherche de », d'où « à la suite, derrière ». » ⁴ Il est également composé du mot grec « *phora* » action de porter, de se mouvoir », de *pheiren* « porter, supporter, transporter ». » ⁵ La métaphore, c'est porter *au-delà* la signification d'un mot. Dans le cas de l'antibiotique-oignon, ce mouvement est un peu différent. Le *phore*, autrement dit la transposition, descend dans l'objet, dans sa dimension concrète. La descente du phore dans l'objet fait référence à l'esprit du Christ descendu dans la chair. Il s'agit d'une incarnation du phore dans un objet. Pour qualifier ce mouvement de descente, le préfixe *cata-* semble plus juste. On le retrouve par exemple dans le mot « catacombe ». L'élément grec *Kata-* possède la valeur « vers le bas ». ⁶ Je propose donc d'appeler *cataphore* ce qui se présente apparemment comme la volonté d'incarner dans un objet un mouvement métaphorique. La *cataphore* serait en quelque sorte dans le domaine de l'action, ce que la métaphore représente dans le domaine des énoncés.

La *cataphore* se caractérise par une expérience physique de l'objet. En fonction de cette dernière, les objets appellent un mode d'appréhension différent, et donc différents modes *cataphoriques*. Tentons de distinguer différentes familles de *cataphores*.

Dans le cas du grille-pain, la *cataphore* passe par un geste dans lequel une relation à un message écrit se transpose une relation avec la nourriture. Ce geste convoque une gestuelle analogue à une gestuelle appliquée à la nourriture.

4. Alain Rey (Dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, le Robert, 1999, volume F-Pr, page 2214

5. Ibid

6. Alain Rey (Dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, le Robert, 1999, volume A-E, page 653

D'autres exemples appartiennent à cette famille que nous pourrions désigner comme la famille des *cataphores gestuelles*. L'iPhone par exemple, transpose et rassemble nos nombreuses gestuelles habituelles sur un seul écran tactile multifonction. Mêmes considérations pour l'interrupteur Switch. Le geste qu'il sollicite, en analogie avec le geste de rompre une branche dans sa main, convoque l'imaginaire de la rupture. Et figurant les prémices de ces objets, nous avons rencontré les recherches de Durell Bishop.

L'effet de ces *cataphores gestuelles* se ressent dans l'action elle-même.

Parmi nos exemples, nous avons également ce que nous appellerons des *cataphores formelles*. Une forme est transposée à une autre. C'est le cas de l'antibiotique-oignon. Un médicament qui possédait une forme arbitraire prend la forme d'un oignon.

C'est également le cas du placebo, où substance qui n'a pas l'action du médicament, autrement dit un « bonbon », prend la forme d'un médicament.

Mais ce n'est pas parce qu'il s'agit d'une *cataphore formelle* et donc a priori visuelle, qu'il n'y a pas d'expériences physiques à proprement parler. Ces exemples d'analogies formelles ont la particularité de pouvoir entrer dans le corps. Ainsi, elles ne restent pas une expérience mentale comme la métaphore. L'effet placebo en est la preuve. Maintenant, reste à savoir si ce qui peut paraître anecdotique dans la forme de l'oignon inspire la confiance nécessaire pour avoir un effet placebo...

On distingue une troisième et dernière catégorie de *cataphores*, la *cataphore comportementale*. Le troisième poumon en est l'illustration. La métaphore descend

dans un objet concret, mais il n'a y a pas vraiment d'expérience physique. Il s'agit de corrélations mentales. En ce sens, il reste assez proche de la métaphore.

Voilà finalement ce qui semble être les principales familles que nous avons rencontrées. La *juxtaposition métaphorique* qui fait se confronter deux éléments, la *transformation métaphorique* qui expose une évolution d'un comparé au comparant puis inversement et la *combinaison métaphorique* qui est un rapprochement de deux éléments qui possède ou non un point commun. L'ensemble de ces exemples constitue la famille des métaphores. Puis nous avons la famille des *cataphores*, qui cette fois se vit au travers d'une expérience physique et qui existe par une analogie gestuelle, une analogie formelle, une analogie comportementale.

Je voulais faire des « objets-à-la-Vian ». Et si au départ j'avais émis l'hypothèse qu'il s'agissait de transposer une simple métaphore dans l'objet, je m'aperçois que ce n'est pas si simple. Les deux familles ne fonctionnent en effet pas sur le même principe, et impliquent chacune des mécanismes différents. Je peux désormais dire que ce qui m'intéresse en tant que designer ce sont les *cataphores*. Mais comment concevoir une *cataphore* ?

Le designer - magicien - inversé

Nous avons compris plus avant que pour tromper son public, le magicien donne à percevoir une autre logique que la logique effective. Le magicien, à travers ses manipulations, maîtrise les corrélations que peut faire le spectateur devant le tour. C'est aussi finalement ce que fait le designer quand il donne à voir la séquence que nous avons qualifiée plus haut. Celui que nous pourrions appeler le *designer-magicien-inversé* dessine de nouvelles corrélations. Et il sait qu'en déplaçant l'imaginaire, la gestuelle et la logique, de telle façon, il obtiendra tel type de corrélations de la part de celui qui perçoit les objets qu'il conçoit. C'est ici qu'il intervient sur la relation entre l'homme et l'objet.

Pour cela, il lui est nécessaire de comprendre comment se construisent les corrélations afin de les maîtriser. C'est ce que nous avons fait avec nos divers exemples en observant comment l'imaginaire, la gestuelle et la logique se sollicitaient entre eux. Devant la variété des exemples rencontrés, il semble

qu'il n'y ait pas de règles strictes dans cette relation de l'homme à l'objet, mais une grande variété de contextes auxquels il s'agit de s'adapter. Les corrélations se manipulent au cas par cas. Dans ces circonstances, quelle démarche envisager pour le *designer-magicien-inversé*?

Observons la démarche que pourrait suivre un *designer-magicien-inversé*.

Il faudrait tout d'abord souligner que matérialiser l'évidence que revêt parfois l'irrationnel n'est pas une finalité. Ce n'est pas la remise en question en soi qui est une valeur, c'est la pertinence du questionnement qui remet en question. Il s'agit donc de faire un point sur le cadre de référence de l'objet, autrement dit sur la *routine*, puis d'analyser ce qui, dans la relation entre notre cadre de référence et un usage ou une situation donnés, semble pour l'heure restreint, peu satisfaisant. La pertinence de l'hypothèse de départ a beaucoup d'importance et permet au *designer-magicien-inversé* de cibler ses recherches.

Partant d'une hypothèse étudiée, le *designer-magicien-inversé* se donne pour objectif de révéler une nouvelle évidence. Le sentiment d'évidence étant une porte qui ne se voit pas tant que nous ne l'avons pas ouverte, il semble que nous allons devoir procéder à tâtons. Cette démarche se rapproche d'un processus de recherche scientifique. Il s'agit d'observer, d'émettre des hypothèses, de faire des expériences et des hybridations, autrement dit, de déplacer des éléments pour voir ce que cela peut provoquer.

Vouloir déclencher de nouvelles corrélations nécessite une remise en question perpétuelle. C'est savoir ne pas se conforter dans ce que l'on sollicite

habituellement dans notre imaginaire, dans notre logique ou dans nos gestes. C'est aussi considérer les gestes, la logique et l'imaginaire comme des hypothèses, à la manière du scientifique, et considérer qu'ils ne vont pas de soi. C'est enfin remettre en cause certaines choses qui paraissent évidentes pour faire émerger d'autres évidences qui étaient là. Bruno Munari nous en fait par deux fois la démonstration. Par son expérimentation du confort, mais aussi avec sa description de l'orange, il montre qu'il n'y a pas qu'une vérité. Sa perception ne reste pas figée. Il déconstruit pour reconstruire autrement. Il désapprend pour apprendre d'autres choses. Désapprendre, c'est se mettre en état de réception et envisager de se mettre en relation avec le monde d'une autre manière, c'est en quelque sorte revenir à l'état de l'enfant. Ainsi, le *designer-magicien-inversé* retourne à un état où tout est possible, même l'irrationnel, pour reconstruire une évidence.

Nous avons dit à tâtons ? Oui ! Mais comme la recherche scientifique, la recherche du *designer-magicien-inversé* nécessite de la méthode. Une fois le cadre de référence posé, il est nécessaire d'établir un protocole de recherche. Par étapes, il s'agit de déplacer un à un, un geste, un imaginaire, une logique, puis d'observer les corrélations en jeu afin de choisir le déplacement qui restera comme une évidence.

Avant de le tester à plus grande échelle, le designer doit avoir la capacité de se projeter en tant qu'homme dans la relation qu'il instaure entre celui-ci et l'objet. Il peut donc imaginer le déplacement produit pour vérifier si l'irrationnel en question se révèle comme une évidence, ou l'éprouver par la maquette. Il expérimente ainsi différentes pistes en s'appuyant sur son protocole pour observer ce qui est effectif ou non.

Cependant dans la création, l'intuition prend parfois le dessus sur la méthode. Des images, des idées se mêlent au hasard. Ces assemblages peuvent paraître irrationnels. Leurs liens sont parfois très ténus, puis soudain, ils apparaissent comme une évidence sans vraiment que l'on ait pu les contrôler. L'outil d'analyse que nous avons formulé dans ce mémoire devrait alors permettre au *designer-magicien-inversé* d'avoir conscience des éléments en jeu, pour développer ou confirmer une intuition.

D'une certaine manière, l'intuition est similaire à l'évidence, dans le sens où elle ne passe pas par une réflexion, par une démonstration, mais apparaît immédiatement comme telle.

Que ce soit guidé par une intuition ou guidé par un protocole, le *designer-magicien-inversé* expérimente une séquence très proche de celle qu'il donne à voir. Mais ces hypothèses concernant sa démarche restent à expérimenter.

À la lecture des exemples rencontrés, une chose est sûre : si le *designer-magicien-inversé* manipule des corrélations, tout comme le magicien, la finalité n'est pas la même.

Certaines choses sont impalpables, d'autres sont invisibles, ou encore incompréhensibles. Pour le designer, produire de nouvelles corrélations, prend tout son intérêt quand cela devient un moyen de rendre palpable, visible et compréhensible, ce qui ne l'était pas, ou plus précisément quand cela devient un moyen d'instaurer une relation éclairante avec celui qui perçoit l'objet. Le magicien et le *designer-magicien-inversé* se rejoignent dans le sens où l'un et l'autre dessinent un rapport entre une réalité et une façon de la montrer. Mais, alors que le magicien mystifie, le *designer-magicien-inversé* démystifie.

Si le *designer-magicien-inversé* a le pouvoir de maîtriser une perception de la réalité, c'est pour apporter un rapport conscient à l'objet. Ainsi, ce dernier devient un révélateur.

Mon cher Boris

Mon cher Boris,

Tu trouveras dans cette enveloppe mon mémoire de fin d'étude. Voici de quoi il retourne, voici mes impressions.

J'ai voulu comprendre comment recréer par le biais d'objets, l'expérience que tu m'avais permis de vivre dans *L'Écume des jours*. L'écriture de ce mémoire s'est présentée comme une opportunité pour explorer cet horizon.

Au départ, je pensais naïvement faire des objets « à la Vian ». Puis, j'ai réalisé que l'idée n'était pas si farfelue. Mais, il ne s'agissait pas juste d'extraire des objets du roman ou de créer d'autres objets par le langage, pour les mettre en matière. Je dois avouer que ça n'a pas été simple de saisir ce qui se cachait dans les extraits qui m'intéressaient.

Toujours est-il qu'aujourd'hui, j'ai compris comment regarder des textes, des images, des objets, au travers d'une grille d'analyse élaborée au fur et à mesure de mon cheminement. C'est étonnant de voir tout ce qui se révèle, lorsque l'on prend davantage de temps pour prêter plus d'attention à ce qui nous entoure.

Finalement, en recoupant divers exemples qui me semblaient intuitivement relever de mon questionnaire, j'ai pu les rapprocher puis les distinguer, pour organiser une réflexion. Je ne sais d'ailleurs pas si tu partageras mon point de vue sur ces tentatives de classification, mais je connais ton goût prononcé pour les

catalogues, surtout les plus extravagants! J'attends aussi avec impatience ton retour sur cet étrange animal qu'est la *cataphore* et sur la notion de tour de magie inversé.

Toutes ces découvertes me font envisager différemment le processus de création d'objets. Maintenant que j'ai compris ce qu'il peut révéler d'évidence, j'ai hâte de passer à la pratique, et de jouer avec l'irrationnel, .

Bien à toi,

Marion

Références

Articles

Astier, Jean-François et Faget, Isabelle
« Le gui, pas seulement porte bonheur », *in le magazine Santé* n°97, décembre 2009

Miyazaki, Hayao
Entretien avec Hayao Miyazaki traduit par Julien Bruna,
à propos de *Sen to Ghibli no kamikakushi*, *in Animage*,
mai 2001

Mortier, François
« Une histoire naturelle », *in Secret et vertu des plantes médicinales*, Paris, Sélection Du Reader's Digest, deuxième édition, 1981

Nardo, Pierrette
« La pulmonaire, le grand air des sous-bois », *in Plantes et Santé*, n° 76, janvier 2008

Sullivan, Louis Henry
« The Tall Office Building Artistically Considered », *in Lippincott's Magazine*, mars 1896

Livres

Alzaris, Stefan

Illusionisme et magie, France, Flammarion, 1999

Breton, André

Manifeste du surréalisme (1924), Paris, Gallimard, 2001

Carroll, Lewis

Alice in wonderland, Paris, Pocket, 2010

Jarry, Alfred

Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, Paris, Gallimard, 1980

Jarry, Alfred

Ubu roi, Paris, éd. Mille et une nuits, 2000

Johnson, Mark et Lakoff, George

Les métaphores dans la vie quotidienne (1980), traduit de l'américain par Michel Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Leclerc, Les éditions de Minuit, 1985

Joubert, Bernard et Saltano, Maurice

Les magiciens. Le monde fantastique de l'illusionnisme, Paris, Syros-Alternatives, 1990

Laprand, Marc

V comme Vain, Canada, Les presses de l'université Laval, 2006

Lautréamont,

«Les chants de Maldoror», in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Chant VI, 2010

Mauss, Marcel

« Esquisse d'une théorie générale de la magie », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1983

Merleau-Ponty, Maurice
L'œil et l'esprit, Paris, Gallimard, 1985

Moggridge, Bill
Designing interactions, Massachusetts, MIT Press, 2006

Mounier, Emmanuel
Traité du caractère, Paris, Seuil, 1946

Munari, Bruno
Good design, Italie, Corraini, 1963

Les Radidesigners extrait du livre de Colin, Christine (Dir.),
Fonction et fiction, Paris, VIA, 1995

Rey, Alain (Dir.)
Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Le Robert, 2006

Rey, Alain et Rey-Debove, Josette (Dir.)
Le petit Robert, Paris, Le Robert, 2000

Sully, James
Études sur l'enfance, traduit de l'anglais par Auguste Monod, Paris, Alcan, 1898

Vian, Boris
paroles de *La complainte du progrès*, 1955

Vian, Boris
L'Écume des jours, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, Coll. 10/18, 1963

Wallon, Philippe
Le dessin d'enfant, France, Puf, Coll. Que sais-je, 2001

sites internet

Aquaron, Michèle

Conférence du 18 août 2005 à Barcelonnette, *Les Causeries en Montagne*. Propos recueillis sur le site <http://www.hominides.com/html/references/homme-plantes-medicinales.htm>

Krivitsky, Alain (Professeur)

Interview par Claire Hédon, Radiofrance internationale, 17h25 le 09 octobre 2009 - <http://prioritesante.blogs.rfi.fr/article/2009/10/09/placebo>

Lemoine, Patrick (Docteur)

Pharmacologie du placebo, article du 2 décembre 1998, <http://www.med.univ-rennes1.fr/etud/pharmaco/placebo.htm>

www.Larousse.fr

filmographie

Burger, Neil

The illusionist, 2006

Miyasaki, Hayao

Le voyage de Chihiro, Studio Ghibli, 2001

Nolan, Christopher

The prestige, 2006

Musée

Musée de la magie de Paris

Icôvographie

Dessins réalisés par Benjamin Mazoin, inspirés de :

L'antibiotique-oignon de Mathieu Lehanneur
<http://www.mathieulehanneur.com/>

Le troisième poumon de Mathieu Lehanneur
<http://www.mathieulehanneur.com/>

L'installation de Durrell Bishop
Moggridge, Bill, *Designing interactions*, Massachusetts,
MIT Press, 2006, page 547

Le répondeur de Durrell Bishop
<http://tangible.tistory.com/101>

L'interrupteur Switch des Radidesigners
<http://www.radidesigners.com/switch1.htm>

Le dessin de Romane
Dessin de la petite Romane, 5 ans, Lyon

La photographie de Bruno Munari, *Seeking comfort in an uncomfortable armchair*
In *Air made visible*, Lars Müller publishers, Allemagne, 2001, pages 212-213

La scène des cochons du Voyage de Chihiro
Miyasaki, Hayao, *Le voyage de Chihiro*, Studio Ghibli, 2001, extrait allant de 11'30" à 11'58"

La scène du bain du Voyage de Chihiro
Miyasaki, Hayao, *Le voyage de Chihiro*, Studio Ghibli, 2001, extrait allant de 56'46" à 1h03'13"

Merci

Merci infiniment à Cédric sans qui je ne me serais jamais aventurée sur ces routes. Merci pour toute la matière, toutes les idées que tu as apportées à cette réflexion. Merci pour ta patience. Merci à ma maman et à mon papa de m'avoir toujours soutenu et encouragé, merci de m'avoir offert de pouvoir réaliser ce qui me tenait à coeur. Merci à Emmanuel d'avoir été toujours présent pour m'accompagner, merci pour tes lectures et rerelectures, merci pour tes délicieux petits plats. Un clin d'oeil affectueux à mon petit frère, à ma petite soeur et à toute ma famille. Un merci tout particulier à Ben pour ses dessins, à Charlotte pour son aide sur la mise en page et à Clothilde pour ses idées. Merci à Marc Lapprand pour la connaissance qu'il m'a apportée sur Boris Vian. Merci à Oriane, Sophie et Chloé pour tous leurs conseils. Merci à Aude pour sa relecture. Merci à Charline, Emma et Nobert pour leur enthousiasme. Merci à mes amis, merci à tous ceux qui habitent Les Ateliers et à ceux qui ont été là un moment ou un autre. Merci Boris.

Table des matières

Rencontre	5
Déambulation	17
Cartographie	129
Une séquence	131
Des familles	173
Le designer - magicien - inversé	181
Mou cher Boris	187
Références	193
Merci	199

